



**TRABAJO FINAL DE GRADO**  
**GRADO EN HISTORIA Y PATRIMONIO**

**EL EMPODERAMIENTO DE MARINA ABRAMOVIĆ:  
UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO SOBRE SU OBRA**

**REALIZADO POR: EVA GONZÁLEZ VARGAS**  
**TUTORIZADO POR: ROSALÍA TORRENT ESCLAPÉS**

**CURSO 2018**  
**15-10-2018**



# ÍNDICE

Resumen.....	1
Summary.....	3
Introducción.....	5-8
Parte 1- La performance y sus reivindicaciones feministas .....	9-20
1.1- Etimología performance y otros movimientos análogos .....	10-13
1.2- Historia de la performance feminista e intercultural.....	13-18
1.2.1- Artistas y grupos feministas de la performance.....	14-16
1.2.2- La vinculación religiosa y patriarcal con las performances extremas feministas...	16-18
1.3- Falta de reconocimiento en las performances.....	18-20
1.4- Recapitulación.....	20
Parte 2- La creación de la artista.....	21-29
2.1- Biografía: Desarrollo como artista.....	21-25
2.2- La aversión hacia Marina Abramović.....	25-27
2.3- El máximo esplendor en la carrera de la performer: MAI.....	27-29
2.4- Recapitulación.....	29
Parte 3- Una perspectiva de género sobre Marina Abramović.....	30-50
3.1- Análisis feminista sobre Marina Abramović.....	32
3.2- Análisis feminista sobre la obra de Marina Abramović.....	32-47
3.2.1- The Art Must be Beautiful.....	33-36
3.2.2- Freeing the voice.....	36-37
3.2.3- Imponderabilia y Balkan Erotic Epic.....	37-41
3.2.4- Foto-Tot y sHe.....	41-44
3.2.5- Rhythm 10 y Eight lessons on emptiness with end.....	44-46
3.2.6- Woman with skull.....	47
3.3- El último escalón: El empoderamiento de Marina Abramović.....	47-49
3.4- Recapitulación.....	49-50
Conclusiones.....	51-53
Bibliografía.....	54-57



## **AGRADECIMIENTOS**

Para comenzar, quiero agradecer a mi familia, amigos y compañeros sus ánimos incondicionales en el proceso de investigación de mi trabajo. En especial a mi madre, Ana María Vargas García, por la gran comprensión que ha tenido conmigo en los días finales de la entrega.

También considero importantes en este procedimiento las experiencias que he tenido en la UJI desde que entré, como el año que estuve en la UCM gracias a SICUE. Estas me ayudaron a afianzar mis ideales, que son los que han dirigido mi gusto hacia la temática de este trabajo y los que me han ayudado a mejorar cada día como alumna y persona.



## RESUMEN

Este Trabajo Fin de Grado se centra en la figura de Marina Abramović, artista nacida en Serbia cuya trayectoria creativa se nutre de numerosas y muy distintas disciplinas, desde fotografía a pintura pasando por películas de corto y largo metraje y, muy especialmente, performances.

No hay muchas artistas de su generación que sigan realizando esta actividad. Abramović, sin embargo, no ha dejado nunca de trabajar para, por y en ella. Debido a su larga trayectoria, a su lucha por el reconocimiento de este medio de expresión y a la gran originalidad de sus obras performativas, es hoy internacionalmente reconocida.

En sus obras utiliza su cuerpo como si fuera el pincel. A través de él nos ofrece toda la información que quiere que captemos. Desde la perspectiva de género, sus performances son una reflexión sobre la igualdad, así como, desde otros puntos de vista, lo son también sobre cuestiones de raza y clase social.

El movimiento feminista fue un gran protagonista en los inicios de las performances. En este trabajo conoceremos a distintas artistas que las practicaron, pero sobre todo analizaremos el legado de Marina Abramović.

**Palabras Clave:** Performance, Marina Abramović, mujer, arte extremo, perspectiva de género y empoderamiento.





## SUMMARY

This Bachelor final project is focused on the figure of Marina Abramović, an artist born in Serbia whose creative career is nurtured by many and very different disciplines, from photography to painting, going through short and long films and, most especially, performances.

There are not many artists of her generation who still continue doing this activity. Abramović, however, has never stopped working for and on it. Due to her long career, her fight for the acknowledgment of this medium of expression and the great originality of her performative works, she is internationally recognized today.

In her works she uses her body as if it was a brush. Through it, she offers us all the information she wants us to understand. From the perspective of gender, her performances are a reflexion of equality, just as, from other points of view, they are also about race and social class.

The feminist movement was a great main character at the beginning of the performances. In this project we will get to know different artists who practiced them, but above all we will analyze the legacy of Marina Abramović.

**Keywords:** Performance, Marina Abramović, women, extreme art, gender perspective and empowerment.



# INTRODUCCIÓN

## Presentación

Marina Abramović es una de las pioneras en la performance. Se inició muy pronto en ella y ha contribuido de forma extraordinaria a que esta nueva forma de expresión sea reconocida internacionalmente. En sus obras utiliza su cuerpo y su mente, explorando sus límites y utilizando la lógica del desafío. La interculturalidad está en la base de muchas de sus propuestas, interesándole la vertiente terapéutica de la creación sin olvidar la dimensión estética inherente a todo tipo de creación artística.

He escogido este tema de investigación para mi Trabajo Fin de Grado por el interés que produjo en mí esta artista y algunas otras performers que tuve la oportunidad de conocer a lo largo de mis estudios universitarios. Al principio, me impresionaron algunas de las acciones que podríamos clasificar como de feminismo artístico extremo, pero, después, sentí la necesidad de investigar sobre ellas desde los más diversos puntos de vista, e incluso me he planteado introducirme, en el futuro, en esta esfera de la creación.

De entre todas las autoras a las que tuve oportunidad de conocer durante mi etapa formativa, fue Marina Abramović la que me atrajo más especialmente, por su trabajo altamente reivindicativo y por la forma indirecta pero tan efectiva con que aborda los grandes temas de la existencia humana. Los métodos que emplea para abordarlos hace difícil, en ocasiones, la comprensión de su obra, pero, del mismo modo, abre más puertas a la curiosidad y te ofrece la recompensa del descubrimiento. Además, es capaz de mezclar distintos conocimientos de culturas, asuntos y reivindicaciones en una sola acción o performance.

## Objetivos

El objetivo general de este trabajo es –partiendo de la figura de Marina Abramović y abordando su vida y sus obras– aportar una perspectiva de género a una serie de performances que nos parecen idóneas para afrontar su producción.

Este objetivo general se divide en tres objetivos específicos que matizan el fin de cada una de las partes del trabajo. En la primera de ellas, *La performance y sus reivindicaciones feministas*, el objetivo es reconocer la performance como una nueva forma de expresión artística capaz de generar una reflexión crítica sobre nuestra sociedad y especialmente sobre el género. En la segunda, *La*

*creación de la artista*, el objetivo es adentrarnos en la vida de la artista, conocer su trayectoria vital para así poder entender su pensamiento y más tarde, sus obras. Finalmente, el objetivo de la tercera parte: *Una perspectiva de género sobre Marina Abramović*, pretende, como el propio título indica, aportar una visión feminista sobre algunas performances de la artista y conocer cómo se ha sido su proceso de empoderamiento a lo largo de su desarrollo vital y creativo.

## **Metodología y fuentes**

Antes de comenzar este apartado, me gustaría realizar un inciso: dado que he cursado el doble grado de Estudios Interculturales e Historia, he tenido que realizar, para cada uno de ellos, un distinto TFG. Para el de Historia, he decidido retomar el estudio de la figura de Marina Abramović, que ya abordé en mi anterior trabajo de Estudios Interculturales, pero ahora desde un punto de vista diferente, aunque siempre complementario, pues al fin y al cabo tratamos a la misma artista.

El anterior TFG me sirvió de base para conocer en profundidad a la performer desde su vertiente intercultural. Ahora, merced a los conocimientos adquiridos, he podido dedicarme a indagar sobre otros aspectos interesantes de su figura y producción no abordados en el anterior trabajo. Me interesa sobre todo enfocar su obra desde una perspectiva feminista, centrándome en todos aquellos trabajos que rompen con los roles de género incitando a la libertad de decisión e igualdad. Además, se busca enfatizar su proceso de empoderamiento y su lucha por el reconocimiento de la performance.

Respecto a las fuentes consultadas, este trabajo se remite a escritores y escritoras de distintas ramas de estudio. Cito a los primordiales en la práctica totalidad de los apartados, puesto que los considero referentes inexcusables para los temas abordados en el estudio. Son, en su mayoría, investigadores e investigadoras de arte y de estudios de género, aunque también los hay de psicología, ciencia, educación y sociedades. La tipología de las fuentes ha sido muy variada, ya que he utilizado documentos audiovisuales, además de libros, artículos, entrevistas y tesis de licenciatura. Asimismo, algunas de ellas estaban en idiomas como el serbio, la lengua nativa de la artista o en neerlandés, portugués e inglés. He necesitado, para la traducción de lenguas menos difundidas, la ayuda de medios obtenidos en la red. Consecuentemente, he añadido tal traducción al castellano, para facilitar la lectura del trabajo.

Me gustaría añadir que, en la tercera parte del trabajo, he utilizado diversos artículos que reflexionaban sobre una obra en concreto de la artista, pero he añadido interpretaciones propias respecto a algunas de sus actuaciones. Sobre todo, he querido aportar una perspectiva de género al

trabajo de la performer, pues hasta el momento apenas se ha tenido en cuenta esta dimensión en las investigaciones que se han llevado a cabo sobre la artista.

Entre los principales autoras y autores consultados son: Naam Jade Kerste, autora una tesis de maestría denominada *Pure presence Marina Abramović en haar performancekunst als therapie*; Marc Montijano Cañellas, que hace una tesis doctoral llamada *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis*. También han sido apropiadas para este trabajo otras fuentes no estrictamente bibliográficas, como el documental producido por Matthew Akers y Jeff Dupre denominado *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Igualmente entrevistas, como la realizada por Jovana Stokic con el título *Marina Abramović habla con Jovana Stokic*. En otro orden de cosas, nos ha sido muy útil el trabajo de Irene Ballester *El cuerpo abierto*, tal como *The Artist Body* de Tracey War, *Performance art* de Roselee Goldberg y el monográfico de la revista *Dossiers Feministes* con el título *Mujeres, creación y dolor*.

En todas estas investigaciones se aborda la figura de Abramović en relación con la performance, pero cada una de ellas nos ofrece una perspectiva distinta; esta diversidad beneficia al lector, así como también es importante que se la trate por autores y autoras de diferentes orígenes y modos de enfrentarse al arte. Además, pienso que es positivo el hecho de utilizar audiovisuales, ya que esta fuente nos permite ver y escuchar directamente a la artista.

## **Estructura del trabajo**

En cuanto a la estructura del trabajo, voy a resumirla por apartados, al igual que hice con los objetivos específicos.

Respecto a la primera parte, se comienza aportando una pequeña explicación sobre la performance, para conocer la praxis de la artista y saber diferenciarla de actividades como el *happening* o movimientos como el Fluxus. Posteriormente, se alude a la relación entre el movimiento feminista y la historia de la performance, corroborando cómo las mujeres vieron en esta nueva forma de expresión una posibilidad de liberación ante la normativa patriarcal de la época. Asimismo, se muestra el trabajo de otras artistas de la performance denominada extrema, desde el realizado por grupos hasta el elaborado por artistas individuales. Para terminar la primera parte, se reflexiona sobre la inicial marginación de la performance en el mundo artístico.

En la segunda parte del trabajo, se presenta la vida de la artista y las influencias que marcaron su

camino, especialmente la relación con sus padres, tan presente en algunas de sus obras, así como el contexto en el que vivió, siempre tan importante. Además, se hará una necesaria referencia a su intensa relación personal y artística con Frank Uwe Laysiepen, más conocido como Ulay, persona que ha sido fundamental tanto en su vida como en sus obras. También se realiza un resumen de su trayectoria artística y sus primeros pasos hacia el empoderamiento. Después se dará a conocer la aversión que se ha generado contra la artista y los obstáculos que ha conseguido derribar. Y al mismo tiempo, se expondrá la apertura del MAI o *Marina Abramović Institute*, donde enseña sus metodologías a las futuras generaciones de los performers.

Finalmente, en la tercera parte del trabajo se analizarán, desde la perspectiva de género, nueve performances de la artista, que hemos considerado idóneas para las temáticas que vamos a exponer. Estas son las obras seleccionadas: *The Art Must be Beautiful*, *Freeing the voice*, *Imponderabilia* junto a *Balkan Erotic Epic*, *Foto-Tot* junto a la serie *sHe*, *Rhythm 10* junto a *Eight lessons on emptiness with end* y por último, *Woman with skull*. Y estas son las temáticas que trataremos en ellas, respectivamente: El canon de belleza en el arte y en las mujeres, las injusticias de las supuestas «históricas», la cosificación del cuerpo femenino, la identidad transgénero o queer, la nueva visión de las mujeres armadas en el arte y el papel de las mujeres en la guerra. Aparte, daremos a conocer su visión respecto al feminismo y las principales causas de su empoderamiento.

Al final del trabajo, la siempre necesaria conclusión sintetizará los hallazgos del TFG elaborado.

## PARTE I

### LA PERFORMANCE Y SUS REIVINDICACIONES FEMINISTAS

Es muy difícil saber cómo ha sido el pasado, incluso cómo es el presente. Hay tantas y tan distintas interpretaciones con diferentes fines de las fuentes escritas, el arte, la política, o la psicología, por citar solo a algunas de las disciplinas que van a servirnos para nuestro trabajo, que es muy complejo llegar a una descripción objetiva de la realidad, si es que esta puede existir. Además, la información masiva por parte de los medios dificulta que dediquemos el tiempo necesario a reflexionar sobre nuestras acciones y contextos en los que nos desenvolvemos, de esta forma se nos hace más difícil ser libres ante nuestras decisiones, gustos o pensamientos.

Los micromachismos y los roles de género, que se producen a causa de los estereotipos existentes sobre los hombres y mujeres, siguen siendo abundantes en la actualidad; no se reflexiona suficientemente sobre ello porque lo tenemos normalizado y sobre todo, porque no estamos acostumbrados a cuestionar todo aquello que se dice o piensa. La opresión sobre las mujeres se remonta a los inicios de la historia y aunque se haya progresado, hoy en día siguen vigentes los prejuicios del patriarcado, pues sigue existiendo una clara división entre el rol masculino y femenino. Los roles se generan prácticamente en todos los ámbitos, como el educativo, el laboral, el estético incluso el del ocio, entre otros.

La lucha hacia la gran meta que es la libertad se traduce como un camino de sombras hacia la luz donde el arte puede adquirir un papel muy importante. La actividad artística y su capacidad de denuncia ha contribuido a esta lucha desde tiempos remotos, ya que es capaz de hacer que el público empatice sobre una situación y tome conciencia de las cuestiones abordadas, como pueda ser la del debate en torno al género.

Son muy significativos los métodos que tiene la performance en el mundo artístico para realizar estas denuncias. Entre ellos está el uso del cuerpo, cosa que no siempre ha sido entendida. Como indica Ballester en *Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo*:

Someter el cuerpo a estados físicos extremos, y a probar sus límites, persigue escapar de un cuerpo culturalmente predeterminado. Es por tanto un elemento de comunicación más allá de lo visual que une a las artistas con la audiencia, con su presencia y su capacidad de resistencia. Mostrarlas constituye hacer visible situaciones y lugares de opresión en donde todas nos podamos ver reconocidas, además de poner en práctica herramientas simbólicas con la intención de que las mujeres nos empoderemos, denunciemos la violencia que sufrimos y desmontemos la masculinidad que marca el eje del poder, con la finalidad de

participar en la toma de decisiones (Ballester, 2012b: 26).

Efectivamente, la performance es capaz de transmitir al espectador el horror de una circunstancia con acciones reales y precisas, causando un gran impacto sobre el público y concienciando de la forma más directa que pueda haber. Por lo tanto, no es de extrañar que esta praxis artística esté muy vinculada con el movimiento feminista, que la empleó como instrumento de visibilización y denuncia. Por ello, vamos a referirnos, en este apartado a distintas mujeres artistas que la practican. Aunque mi propósito es estudiar a Abramović, abordaremos brevemente el significado de la performance, sus orígenes, su desarrollo y sus principales problemas. También enfatizaremos en el arte extremo feminista, que es la categoría principal a la cual voy a hacer referencia en este trabajo.

### 1.1- Etimología performance y otros movimientos análogos

Es imprescindible, para entender la obra de Marina Abramović, delimitar el concepto de performance, viendo los puntos de confluencia –y también las disimilitudes– que guarda con acciones propias del *happening* o el *body art*. Es igualmente interesante realizar algunas apreciaciones sobre el movimiento Fluxus, tan ligado a las formas artísticas mencionadas.

El *Diccionario de la Lengua Española*, nos dice que la performance o *performance art*, etimológicamente, significa representación, arte de acción o actividad recreativa. Surge del concepto *perform*, un verbo inglés originado entre los siglos XIII y XIV, y corresponde a «realizar una acción». Esta es su definición oficial: «Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el público» (RAE, 2017c). En cambio, *Cambridge Dictionary* la define como: «Acting, singing, dancing, or playing music for other people to enjoy»<sup>1</sup> (Cambridge Dictionary, 2018b).

Montijano Cañellas, en su tesis *Más allá del arte de acción*, indica que, aunque las dos definiciones sean correctas, es más apropiada la de la RAE. En efecto, la definición que aquí se nos ofrece es más amplia y propone más alternativas que la de Cambridge, que indica que la finalidad de las performances es divertirse. Como veremos –y si atendemos a cómo hoy entendemos la palabra «diversión»–, esto no tiene porqué ser así, Marina Abramović está para demostrarlo.

La segunda cuestión que nos planteamos, la cual responderemos al final del apartado, es si el arte de Abramović entra tan solo en el concepto de performance o también en el de *happening*. Este último se originó en la década de los 50, es una representación artística donde las personas participan de

---

<sup>1</sup> Traducción propia al castellano: «Actuando, cantando, bailando, o tocando música para que otras personas se diviertan» (Cambridge Dictionary: 2018b).



forma masiva, casi siempre para mostrar su desacuerdo ante una injusticia social. Se podría considerar que entra dentro de la *performance art*, pero a diferencia de la *performance*, en el *happening* siempre se improvisa. En los inicios del *happening*, los artistas realizaban sus obras en un espacio detenidamente seleccionado, para tener un ambiente adecuado para la acción que iban a emprender, pero a lo largo de los años comenzaron a actuar en espacios públicos sin delimitación específica, de esta forma la improvisación era más efectiva (Montijano Cañellas, 2015: 39-40, 42-46).

Junto a la *performance* y el *happening* es necesario mencionar el movimiento Fluxus, iniciado por George Maciunas en Norteamérica teniendo como claro antecedente la vanguardia dadaísta. De acuerdo con Francisco Javier San Martín, este movimiento nace, en efecto, a modo: «... de recuperación del dadaísmo que se produce a escala internacional, entre los años 1958 y 1963. Es paralelo al *happening* y combina música, teatro y artes plásticas. Fue un movimiento heterodoxo y antiprogramático» (Montijano Cañellas, 2015: 47). Tenía un objetivo claramente social y reivindicativo. A diferencia del *happening*, en las acciones que propone, no se requiere que el público participe; es más, a veces incluso de produce una fase de ensimismamiento muy pronunciada. Se podría considerar que Dick Higgins es el artista más célebre o conocido de esta corriente, junto al enigmático Joseph Beuys.

Respecto al *body art*, he utilizado, para contextualizarlo, el artículo «Posibilidades educativas de la *performance* en la enseñanza secundaria» escrito por Gómez Arcos, que me sirve para ofrecer nociones básicas sobre su idiosincrasia. Igualmente me ha sido útil el libro *El cuerpo del artista* de Tracey Warr. Esta corriente artística fue también muy importante en la década de los 60, tanto en Europa como en Estados Unidos. El arte del cuerpo, como el propio nombre sugiere, se define como el arte donde el cuerpo se emplea como herramienta o medio de expresión.

Esta manifestación artística puede alcanzar un alto grado de objetividad, en el sentido de que sus practicantes tienen más facilidad para deshacerse de su identidad personal y así poder transfigurar su cuerpo en la idea que quieren reflejar.

Los performers del *body art*, como Marina Abramović, han declarado, en considerables ocasiones, la capacidad que les aporta esta vertiente artística para abandonar sus Yoes, en referencia al género, origen, clase social y orientación sexual. De este modo, tienen más facilidades para adquirir nuevas identidades que representen el objetivo de la obra expuesta. Como indica War: «El nuevo medio artístico es mucho más directo: El cuerpo» (Warr, 2006: 12). Este es capaz de protestar ante las

injusticias de forma real, directa, creativa e ilimitada.

Los performers han enseñado a la sociedad cómo el cuerpo representado tiene un lenguaje particular que puede variar según el interés de la obra. El lenguaje no verbal, que se manifiesta a través del cuerpo, es capaz de ubicar a los espectadores en el contexto que envuelve la performance, es así como: «La historia de las obras de artistas que han utilizado el cuerpo como material para sus trabajos demuestra la fecundación de ideas e ideologías de distintas disciplinas y culturas» (Warr, 2006: 11). Es decir, el cuerpo puede moldearse con el fin de reivindicar una idea, destruir otras o crear nuevas alternativas.

Respecto a la desnudez que suele emplearse en el *body art*, hay muchos críticos que lo han relacionado con el exhibicionismo, incluso algunas críticas feministas han afirmado que esta práctica es la satisfacción de la lujuria del hombre. Nos estamos refiriendo al denominado *Feminismo antipornografía*, que al contrario del *Feminismo prosexo*, rechazan cualquier uso del cuerpo que sea exhibicionista, al igual que niegan la idea de que la libertad sexual es esencial para que las mujeres sean libres de los valores patriarcales. En cambio, nosotras no lo interpretamos de esta forma, ya que cada obra tiene un objetivo distinto.

Los artistas performers del *body art* representan su identidad a través de la vestimenta, el peinado o los gestos, entre otras muestras externas. La desnudez también es un factor a considerar, por ejemplo, en la obra de Marina Abramović denominada *Imponderabilia*, tanto ella como Ulay se situaban desnudos ante el público. Esta ausencia de ropa, sumado a que ambos estaban inmóviles, quería ser un reflejo de igualdad. La ropa suele condicionar el género de la persona, al igual que la clase social o el gusto estético. Que se deprendieran de ella en esta performance permitió que ambos abandonasen el rol de género construido por el sistema hegemónico. Aparte, los gestos y movimientos también suelen definir el rol, en referencia a los estereotipos de mujer femenina y hombre masculino, así pues, la inmovilización de ambos permitía, otra vez, que deshiciesen sus roles de para representar a dos personas sin estar condicionadas por los estereotipos.

Por lo que se refiere a los temas que solían emplearse en el *body art*, estos fueron cambiando con el tiempo. En un principio, en los años 60, sus practicantes lo empleaban como crítica hacia el nuevo sistema global, consumista y explotador:

La revelación del cuerpo del artista en la radical década de 1960 está relacionada con los problemas de subjetividad y socialización endémicos del capitalismo tardío o “pancapitalismo”, caracterizado por una única “economía política globalmente dominante” que reclama que el individuo someta su cuerpo para que este funcione de una forma más

efectiva bajo sus “imperativos obsesivamente racionales (producción, consumo y orden)” (Warr, 2006: 21).

Gracias a la performance, los artistas del *body art* podían deshacerse de esa «imagen mundial» construida por el capitalismo tardío y engendrar una imagen que realmente les representase, fuera de los estereotipos de la época. A partir de los 70, esta categoría artística se hizo más extrema y violenta: «El público y la crítica han tendido a considerar el arte corporal o *body art* como algo perturbador, y su reacción ha sido tildarlo de psicótico y exhibicionista, de aberración dentro de la historia del arte» (Warr, 2006: 12).

Una vez hemos aludido someramente los distintos movimientos que en mayor o menor medida se unen a la performance, consideramos que las obras de la artista no requieren una participación masiva por parte del público ni tampoco que este siempre participe. Por lo tanto, concluimos con que Marina Abramović solo realiza performances y dentro de estas a veces practica *body art*.

## **1.2- Historia de la performance feminista e intercultural**

Una vez hemos delimitado el tipo de actividad artística en la que se mueve Marina Abramović, voy a tratar de resumir brevemente la historia, más general, de la propia performance.

Las performances surgieron en Estados Unidos entre los años sesenta y setenta como una nueva forma de expresión creadora. El futurismo, el surrealismo y el dadaísmo se consideran sus antecedentes más cercanos. Las vanguardias históricas permitieron que los artistas se enfrentasen a la perspectiva conservadora del arte y promoviesen nuevas formas de expresión, con nuevos métodos violentos y chocantes. Es necesario considerar el entorno de los artistas de aquellas décadas, que apenas se levantaban de la dureza de la posguerra y se hacían eco de las discriminaciones continuas hacia las mujeres y personas extranjeras. Así como eran conscientes de las injusticias derivadas de la sociedad de clases. Los pioneros en la performance estuvieron influenciados por las injusticias de su época y quisieron, a través de nuevas acciones, exponerlas al público.

Marina Abramović es una de las artistas que responde a las injusticias a través de la performance. Ella también vivió los problemas sociales de su país, la Antigua Yugoslavia. El estricto sistema imperante trajo las consecuencias que todos y todas conocemos. Ella se alza contra el sistema dictatorial imperante. Sus primeras performances nos hablan de estos hechos:

La artista nos presenta una iconografía concreta e identificable que nos habla de violencia y

de conflictos bélicos, la cual ahonda en la necesidad de crear controversia desde lo político y lo social. Es la encargada de transmitirnos a través del acto creativo, la subjetividad que entrañan sus representaciones, entendidas a partir de su contexto histórico y político, el cual deriva de sus experiencias relacionadas con el conflicto armado que les ha tocado vivir, inmersas en naciones sanguinarias que mutilan los cuerpos de los civiles. Si a través de la herida autoflingida, Marina Abramović nos habla de los estigmas de los cuerpos femeninos como señales impuestas por el patriarcado, así como de situaciones de conflicto que requerían de una rápida reacción (Ballester, 2012b: 16).

Efectivamente, estos problemas políticos, junto las injusticias contra las mujeres, se ven reflejados en algunas obras de Marina Abramović. Al respecto, he de añadir que el feminismo estuvo muy presente en los inicios de la performance, por lo tanto, había muchas mujeres que se unieron a esta praxis artística para reivindicar sus derechos. Así buscarían abandonar los roles patriarcales e indagar en el subconsciente, que es donde más habitan los prejuicios adquiridos a lo largo de nuestra existencia (Montijano Cañellas, 2015: 49-54, 82-83).

Según Silvia Tena Beltrán, autora del capítulo «Corpus Delicti: Discursos artísticos en torno al cuerpo, la sexualidad, la violencia, la enfermedad y la muerte», escrito en 2009, los primeros colectivos socioartísticos feministas que se adentraron en el ámbito de la performance, asentaron parte de sus ideales en la *teoría bipoder* de Foucault. Abandonaron las ideas platónicas que infravaloran el mundo sensible, centrándose en esta teoría que interpretaba al cuerpo como el núcleo por el que pasaban las relaciones sociales, al igual que los valores y juicios presentes sobre estas relaciones. Además, comienzan a interesarse por los procesos de adoctrinamiento que ejerce la sociedad a través de las relaciones sociales.

Respecto a nuestro país, España, dominada por el conservadurismo post-franquista, tardaron mucho en llegar tanto los movimientos feministas como la performance o el *body art*. Afortunadamente, en la actualidad ya están incluidos en el día a día de la praxis artística, como reconocen muchos autores especialistas en el tema.

### **1.2.1- Artistas y grupos feministas de la performance**

En la década de los 70 comienzan a emerger mujeres de distintas culturas que mediante el activismo luchan contra la discriminación de género y de raza. En este apartado voy a mostrar a artistas de la performance que realizan acciones consideradas extremas, por el riesgo o el atrevimiento que las caracteriza. Para ello, aludiré tanto a performers individuales como a colectivos. He de añadir, que hemos seguido un orden cronológico, desde los artistas más antiguos hasta los más actuales. A pesar de que esta praxis artística tiene multitud de representantes, nos hemos centrado en los que

consideramos más extremos o con más vinculación respecto a las obras de Marina Abramović.

Una de las primeras performers feministas fue Shigeko Kubota. Entre todas sus obras destaca *Vagina Painting*, dentro su serie *Perpetual Fluxfest*, del año 1965. La acción consistió en pintar una lámina de papel con un pincel que sostenía con la entrepierna, estaba reflejando la mujer objeto, como si fuera un pincel humano. Además, la pintura era roja, para representar la repercusión del daño que puede causar la violencia estructural (MoMa, s.f).

También es muy conocida Valie Export, sobre todo por su obra *Genital Panic*, del año 1969. En ella llevaba una metralleta y unos pantalones con un agujero en la entrepierna que hacía que se le visualizase el vello púbico. De esta forma entró en una sala de cine pornográfico y les dijo a los espectadores que sus genitales estaban disponibles y que hicieran con ellos lo que quisieran. Automáticamente, todo el público salió por la puerta atemorizado. Cabe añadir, que Marina Abramović en *Seven Easy Pieces* recreó esta performance (Torrent Esclapés, 2017: 104).

Por otra parte, está Martha Rosler, una artista de la performance que en la década de los 70 protestaba ante la violencia estructural a través de elementos para cocinar. Estos objetos eran símbolos metafóricos de lo que anhelaba expresar, en referencia a la adhesión de las mujeres en el ámbito doméstico, el ámbito privado (Macba, 2018).

Gina Pane también comenzó sus performances en la década de los 70. Es conocida por lo extremo de sus acciones, como cortarse con una cuchilla o extenderse insectos por el rostro. En el año 1973 escenificó una de sus obras más conocidas denominada *Autoportrait*, esta performance la dividió en tres acciones, primero se extendió sobre una cama de metal debajo de unas velas encendidas, después balbuceó unas palabras al público mientras se rasgaba los labios con una cuchilla y finalmente comenzó a hacer gárgaras con la leche que había en un vaso, junto con la sangre que se le derramó en él. Con ello quería reflejar el sometimiento de las mujeres al orden patriarcal.

Otra artista de la performance feminista y extrema es Carolee Schneemann. En el año 1974 expuso *Interior Scroll*, una obra donde extrae de su vagina un rollo de papel para leer escritos feministas. Es una de las artistas que más ha utilizado su propio cuerpo para denunciar la violencia de género. Estuvo influenciada por el movimiento francés del año 1968 (Fineartmultiple, 2018).

Con el paso del tiempo, el arte de la performance se extendió por otros países, contribuyendo a extender los valores reivindicativos más comunes, como los de género, raza y clase social. A continuación, vamos a seguir exponiendo, cronológicamente como hasta ahora, a nuevas artistas que se introdujeron en la performance años más tarde.

En el capítulo «The Art of Transformation: Feminist Art Movements», Collins y Crawford escriben sobre el colectivo *Women Students and Artists for Black Art Liberation*, el cual se desarrolló a partir de los 70. Las mujeres que lo integraron lo hicieron llamando la atención sobre su condición de mujeres negras, teniendo muy clara su multiplicada discriminación. Trabajando con la performance, trataban temas de identidad, fortaleza femenina y activismo.

Aparte de este colectivo, también destacaron Carrie Mae Weems, Adrian Piper, Kara Walker y Tracey Rose. Estas mujeres unieron el Poder Negro con los Movimientos de Liberación de las Mujeres que surgieron en los años sesenta y setenta. El objetivo general de estas era transformar el orden que dominaba a la población; de esta forma podrían crear una sociedad con más igualdad y libertad ante la opresión y la injusticia (Collins y Crawford, 2006: 173).

Más tarde, en la década de los 90, aparecen mujeres iraníes que se unen a esta lucha a través de la performance. Las que más destacan son Shirin Neshat y Parastou Forouhar. Ellas se sublevaron contra las injustas situaciones que tienen que sufrir las mujeres de su cultura.

Por último, he de mencionar al colectivo Mujeres Creando. Comenzaron en el año 1992, tenían un carácter revolucionario que las diferenciaba del resto. Eran mujeres anarquistas y feministas que reivindicaban su lucha a través de la performance. Además, realizaban graffitis urbanos que se han hecho muy conocidos por el mensaje tan subversivo que expresaban. Incluso podemos hallar medietrajos y exposiciones artísticas de este colectivo (Ballester, 2012a: 68, 264).

### **1.2.2- La vinculación religiosa y patriarcal con las performances extremas feministas**

Dentro del arte extremo feminista de la performance, hay artistas que representan la vinculación de la religión con la violencia de género. Marina Abramović tiene alguna obra de este tipo, pero no es la única. A continuación, conoceremos a más artistas con estas características, también ordenadas de forma cronológica.

Rocío Boliver inició su carrera en esta vertiente artística en el año 1992, es una mujer mejicana muy reconocida por las performances tan extremas que realiza. Ella se alza contra los abusos raciales y sexuales que hay en México y lo hace hiriendo su propio cuerpo, representando el dolor que sienten muchas personas a causa de la opresión producida por el catolicismo mexicano, como podremos comprobar a continuación: «La vida me tiene agarrada por los huevos, y esa vida no es otra que una sociedad misógina, como la latinoamericana y en especial la mexicana, en la que la religión, inquisidora y censuradora, domina el cuerpo de las mujeres» (Ballester, 2012a: 128). Con estas

palabras declara el dolor que sufren las mujeres a causa de la sociedad misógina mexicana, especialmente en referencia a su religión. Boliver ha revolucionado el mundo de la performance al manifestar el dolor de las víctimas de forma tan explícita.

Por otra parte está Regina Galindo, una artista de Guatemala que comenzó sus performances a partir del año 1999. Ella se levanta contra Efraín Ríos, un exdictador de su país que abusaba del pueblo y promovía feminicidios. Su obra más conocida, por la valentía que supone, es *Himenoplastia*. En esta se reconstruye el himen, que en algunas culturas este es un símbolo de honor para el hombre. Con esta obra denuncia el sometimiento del cuerpo femenino a la norma patriarcal de su país y así, destruye el prototipo de Virgen María al que se encuentran sujetas muchas mujeres de distintas culturas (Ballester, 2012a: 34, 127-129).

Martha Amorocho también es una de las performers más actuales, ella se centra en las consecuencias de la violencia de género, diciendo así: «Tengo la intención de hablar sobre las transformaciones internas que se derivan de estas agresiones y que todavía hoy son banalizadas por nuestras sociedades... intento verbalizar mediante la imagen fotográfica las palabras de lo indecible, las texturas de lo intocable» (Ballester, 2012a: 65). En su infancia sufrió violencia sexual, para denunciar este hecho en algunas de sus performances relata la pérdida de identidad que se padece cuando se tiene una experiencia de este tipo.

Las artistas que voy a comentar a continuación no solo protestan ante la religión de su país, sino que satirizan la situación a través de la representación de imágenes clásicas de santas, alejándose explícitamente de la Iglesia. También están ordenadas cronológicamente.

Hannah Wilke en el año 1974 realizó *Super-T-Art*, una performance donde la artista lleva puesta una sábana blanca que va quitándose conforme cambia de posición. Sus movimientos son tanto sensuales como religiosos. Según Ballester, las poses que nos recuerdan al éxtasis místico son una reivindicación ideológica en contra de la visión mujer-objeto.

Esto también nos recuerda a la serie fotográfica *Skai and sky et video* donde Orlan, una artista muy reconocida por sus performances quirúrgicas, muestra representaciones de vírgenes blancas y negras. Ambas se complementan ya que simbolizan la mezcla racial en la propia naturaleza, reivindicando así la lucha racial y de género. Cabe añadir, que su obra *Madone au garage* del año 1990 satiriza a la virgen a través de la extravagancia.

Marina Abramović se une a estas representaciones con su obra del año 1993 llamada *Anima Mundi*. En esta representa una de las grandes escenas iconográficas del cristianismo. Ella se transfigura en

la madre María mirando al cielo, y Ulay<sup>2</sup>, que se sitúa entre sus brazos, en Jesucristo fallecido (Ballester, 2012a: 50-70).

Por último, he de añadir una performance que hicieron en Castellón de la Plana el presente año, que también combina la religión con el feminismo. Verónica Ruth Frías representó, en una serie de fotografías, algunas escenas bíblicas donde transformó los géneros, pudimos contemplar obras como *La última cena* o la *Multiplificación* donde la mujer, esta vez, fue la protagonista. Además, en la performance que realizó en directo narró frases como esta: «Ellas, al verla caminar sobre el mar, pensaron que era un fantasma y se pusieron a gritar, porque todas la habían visto y estaban sobresaltadas. Pero ella les habló en seguida y les dijo: “Tranquilicense, soy yo: no teman”»<sup>3</sup>. Como podemos observar, cambió el género masculino por el femenino a los personajes.

En este apartado hemos tratado de centrarnos en cómo el movimiento feminista se incluyó en las performances para denunciar las injusticias que vivían. A diferencia de otros tipos de arte, cuando comenzaron a realizar performances, se implicaron en esta práctica tanto las mujeres como los hombres, ya que ambos tuvieron la misma posibilidad de participar.

La performance es una vertiente artística donde no se tiene en cuenta ni el género, ni la raza, ni la clase social, ni la orientación sexual del artista. Y eso hace, a pesar de la falta de reconocimiento que comentaremos en el próximo apartado, que adquiera un gran valor por la igualdad que irradia en todos sus aspectos.

### **1.3- Falta de reconocimiento en las performances**

La falta de reconocimiento de la performance por parte tanto de las instituciones culturales como del público en general, ha sido un factor que ha condicionado el trabajo de Abramović. La performer ha luchado considerablemente para que su formato creativo adquiriera un peso específico, y con el paso del tiempo lo ha conseguido, aunque sea parcialmente. No hemos de olvidar que todavía hoy estamos adheridos a los tradicionales soportes expresivos.

En este sentido, voy a referirme a los principales problemas de reconocimiento que tienen las performances. Para ello voy a valerme del documental *The Artist Is Present* producido por Akers y Dupre y a la entrevista que le hace Fietta Jarque a la artista mencionada «Me interesa el aspecto espiritual del sexo».

---

2 Ulay es Frank Uwe Laysiepen, un fotógrafo profesional que fue la pareja y el compañero de trabajo de Marina durante trece años.

3 Esta cita corresponde a una performance que tuve la oportunidad de presenciar, de forma directa, en la ciudad en la que habito, Castellón de la Plana, más concretamente en *Les Aules Espai Cultural Obert*.



Al principio, en los orígenes de la performance, se generó una gran oposición hacia este nuevo tipo de expresión artística. El principal motivo fue el de la incomprensión, seguido de la intolerancia. Este rechazo se incrementó con el tiempo. Además, consideraban que la performance estaba desafiando a la pintura (Akers y Dupre, 2012: 10:46).

Las nuevas formas de expresión artística nacidas en el siglo XIX y XX, como pueda ser el caso de la fotografía y el video –y en nuestro caso la performance– no han llegado a incorporarse al sistema artístico en igualdad de condiciones. Ni siquiera hoy lo han logrado totalmente, a pesar de que, especialmente la fotografía, han adquirido un peso específico muy importante. El video y la performance, pero su parte, partieron de posiciones muy desventajosas. El primero tuvo un momento de esplendor hace unos años, aunque ahora se ha estabilizado y disminuido el interés hacia él. La performance, por su parte, partía de posiciones todavía más duras, y aunque es cierto que ha remontado en su valoración y podemos ver sus acciones en museos o grandes galerías de arte, es cierto que no goza del mismo estatus que las manifestaciones artísticas más clásicas. Sin embargo, hay que reconocer que artistas como la que ahora estamos tratando han contribuido a su despegue.

Abramović, consciente de este hecho, se refería así a la posición que ocupaba su forma de expresión: «La performance sigue estando al margen y creo que eso es injusto. Debería estar en la misma categoría que las otras disciplinas» (Jarque, 2007: 8). Denuncia que no es justo que siga sin considerarse arte, y pone su empeño en subvertir este hecho. Como ejemplo de esta falta de reconocimiento podríamos hablar del tema de los derechos de autor, lo que se conoce como *Copyright*.

Por ejemplo, Marina Abramović en su performance *7 Easy Pieces* reunió varias obras de la década de los 70, pero tuvo muchos problemas para conseguir que le otorgasen los derechos de autor.

Ella está de acuerdo con que estos derechos son necesarios para los autores, pero da por bueno que el artista llegue a negociar con el comprador para llegar a un acuerdo mutuo, gracias al diálogo. La injusticia se produce cuando estos derechos se roban, algunos autores copian las ideas de otros sin haber dialogado previamente con ellos. Aparte, la performance, como estuvo mucho menos protegida que el resto de artes, era más fácil de copiar y eso es lo que le ocurrió a Abramović. Ella para conseguir estos derechos tuvo que estar mucho tiempo insistiendo debido a los numerosos obstáculos que encontró. En cambio, sus performances están siendo copiadas, por ejemplo, en la MTV, en algunos videoclips, incluso por algunas modistas. Como esta vertiente artística apenas está

protegida le es difícil reclamar sus derechos ante tales injusticias (Jarque, 2007: 8).

A lo largo de su trayectoria artística y vital, Marina Abramović, ha luchado por un reconocimiento igualitario para todo tipo de arte y por una protección justa que no discrimine a ninguna forma de expresión artística. Cuando ella adquirió empoderamiento en su figura, aprovechó para propagar una perspectiva más positiva sobre la performance a través de conferencias y entrevistas. De esta forma, alentaba a los espectadores a intentar analizar las obras para comprenderlas, antes de que se hiciesen una idea preconcebida sobre ellas.

#### **1.4- Recapitulación**

Vamos a recapitular la primera parte del trabajo para que así sea más fácil la comprensión de la lectura y la cohesión entre las tres partes.

Al principio, hemos aportado una explicación etimológica de la performance, entendida como una actividad que tiene como base la improvisación y el trato directo con los espectadores. Para ello, hemos ofrecido distintas alternativas y hemos seleccionado la definición de la RAE, ya que es la que más se adapta a la realidad de la performance. También la hemos comparado con el *happening* y el Fluxus. Al mismo tiempo, hemos reflexionado sobre el *body art*, ya que la artista lo emplea en la mayoría de sus obras.

A continuación, hemos explicado la historia de la performance, nacida en la década de los 60 en Estados Unidos como una nueva forma de expresión artística que incitaba a la liberación y a la destrucción de los estereotipos. El movimiento feminista fue muy importante en esta vertiente desde sus inicios, lo que diferencia a la performance de otros artes por su gran carácter antidiscriminatorio.

Dentro de este apartado, hemos creado un subapartado para centrarnos en las performances feministas extremas, ofreciendo ejemplos de grupos como Mujeres Creando o *Women Students and Artists for Black Art Liberation* y artistas individuales como Shirin Neshat, Tracey Rose, Gina Pane, Valie Export, entre otras. En el siguiente subapartado reunimos a las artistas que no solo vinculan la performance extrema con el feminismo, sino también con la religión, donde curiosamente encontramos las obras más extremas de todo el trabajo.

Por último, hemos dado a conocer la falta de reconocimiento social que hay en el arte de la performance. El porqué de su discriminación y la aportación de Marina Abramović para conseguir su inclusión en el resto de las artes.

## PARTE 2

### LA CREACIÓN DE LA ARTISTA

#### 2.1- Biografía: Desarrollo como artista

Una vez abordado el significado de la performance y delineado una breve historia que ha sido protagonizada por mujeres, ya podemos adentrarnos en la vida y obra de Abramović, empezando por su biografía. A partir de ella podremos entender mejor el origen de las ideas de justicia e igualdad que se reflejan en sus obras. Para cumplir este objetivo, he utilizado material hasta ahora no consultado, como el documental de Almeida y Del Fiol denominado *The Space in Between: Marina Abramović and Brazil*. También nos ha sido útil, a la hora de dilucidar el objetivo principal de la performer, la tesis de Jade Kerste.

Marina Abramović nació en el año 1947 en la ex Yugoslavia; hoy en día tiene 71 años. Su familia influyó notablemente en lo que después se conocería como sus performances. El contexto histórico y social que rodeó a la performer fue la amarga posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Sus padres, ambos comandantes, fueron proclamados como héroes nacionales y su tío abuelo, el patriarca de la Iglesia Ortodoxa Serbia, fue proclamado santo al morir.

En la ciudad de la artista había muchas protestas por parte de los estudiantes. En una entrevista que le hace Klaus Biesenbach, director del MoMa<sup>4</sup>, declara que cuando se hizo adolescente se unió a esa lucha que exigía libertad ante la situación de su país. Este contexto político se verá reflejado años después en algunas de sus performances (Akers y Dupre, 2012).

Cuando cumplió dieciocho años, su padre abandonó el hogar y Abramović empezó a convivir solo con su madre, muy conservadora y muy estricta con ella.

En el documental de Akers y Dupre, la artista nos cuenta que su madre quería que ella también fuera militar, para lo cual le entrenaba como a una futura soldado: «My mother would even wake me in the middle of the night if my bed was not straight, because I am sleeping too messy. I mean, that kind of insanity. It was no love there, you know. I never remember my mother kissing me or holding me in any possible way»<sup>5</sup> (Akers y Dupre, 2012: 22:15-22:25).

---

4 *Museum of Modern Art*: Es el museo de arte moderno más prestigioso de Nueva York. Marina Abramović expuso en este su performance *The Artist Is Present*. Disponible en <https://www.moma.org/>. Fecha de consulta, 08-02-2018.

5 Traducción propia al castellano: «Mi madre me despertaba en medio de la noche si mi cama no estaba recta, porque estaba durmiendo demasiado sucia. [...] Quiero decir, esa clase de locura. No había amor allí, sabes. Nunca recuerdo a mi madre besándome o abrazándome de cualquier manera posible» (Akers y Dupre, 2012: 22:15-22:25).

Su madre era, en efecto, tan exigente con ella, que podía despertarla en mitad de la noche para que corriese alguna tarea del hogar que no había hecho bien. Por otra parte, según continúa declarando la artista, nunca le mostraba su amor, con el afán, según ella, de no malcriarla. No es extraño, por tanto, que la performer no se sintiese querida por parte de sus padres. Esto es algo que pone de manifiesto en la mayoría de las entrevistas, conferencias y por supuesto obras, en las que muestra una relación familiar percibida por ella como algo catastrófico y muy condicionante en sus obras. Además, confiesa que sus primeras inspiraciones artísticas surgieron de la rebelión que tuvo en contra de sus padres (Jade Kerste, 2015: 9-10).

En este último sentido, Klaus relaciona sus obras con la falta de amor por parte de sus padres: «Marina's connection to the audience comes out the extraordinary unluck that she feels as she felt as a child. She desires to be loved, she desires to be needed»<sup>6</sup> (Akers y Dupre, 2012: 1:24:21). Para él, el contacto directo que Marina Abramović mantiene con el público manifiesta esa carencia de amor familiar (Jade Kerste, 2015: 11; Akers y Dupre, 2012). Sin embargo, para nosotras, esta no es la principal causa de inspiración de sus obras, como ella misma indica en la siguiente cita hay «tres tipos de Marina» y es la última, la espiritual, la que realmente le determina:

So basically you are looking at many Marinas. You're looking for the Marina who is product of the two partisan parents, two national heroes, no limits, will power. Any aim she put in the front of her. And then, right next to this one, you have the other one, who is like a little girl, who, you know, mother never give her enough love, and very vulnerable and unbelievably disappointed and sad. And there is another one who have this kind of spiritual wisdom and can go above all that. And this is actually my favorite one<sup>7</sup> (Akers y Dupre, 2012: 5:28-6:08).

Thomas McEvelley, un antiguo amigo de Abramović y Ulay, interpreta las principales motivaciones de sus obras en clave muy distinta, declarando que la principal influencia de su trabajo no está en sus padres sino en su formación académica y en el contexto político y social que vivió. En su libro *Art, Love, Friendship. Marina Abramović and Ulay*, expone sus opiniones para este y otros temas que afectan a la artista.

Rompió con el arte interpretativo del ambiente sofocante de lo que entonces era Yugoslavia. Sin duda rompió con la crianza estricta de sus padres. Al mismo tiempo, su trabajo

---

6 Traducción al castellano: «La conexión de Marina con el público proviene de esta extraordinaria falta que siente como si fuera una niña. Ella desea ser amada, desea ser necesitada» (Akers y Dupre, 2012: 1:24:21).

7 Traducción al castellano: Lo que ustedes están viendo son muchas Marinas. Estás buscando a la Marina, como producto de padres guerrilleros, héroes nacionales. No conoce de límites para alcanzar su objetivo. Y luego, justo al lado de esa Marina, tienen a esta pequeñita que nunca recibió mucho amor de su madre, y es muy vulnerable e increíblemente desilusionada y triste. Y después está la otra que tiene como una sabiduría espiritual y puede ir por encima de todo eso. Esa es mi favorita (Akers y Dupre, 2012: 5:28-6:08).

claramente tiene sus raíces en esto: la disciplina en su educación y la rebelión contra el gobierno se reflejan claramente en su trabajo (McEvelley, 2010: 241).

Respecto a su formación académica, su periodo como estudiante duró desde el año 1965 hasta el 1970. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Belgrado y Zagreb. Y al finalizar realizó un posgrado. Primero comenzó pintando, especializándose en la representación de los sueños, en accidentes de automóviles y en retratos del cielo. Es más, le dieron un premio por sus pinturas. Aun así, para ella no era suficiente, quería implicarse en un arte que le aportase más libertad para poder combinar y representar sus ideas. Así que decidió unir el sonido con otros elementos. Su obra *Cloud with its Shadow*, realizada en el año 1970, es un collage donde fusionó cacahuetes con alfileres. Esta se considera su primer indicio hacia la performance.

No obstante, decidió abandonar la pintura y comenzar a realizar performances. Exponerse al público e interactuar con él fue muy significativo para ella. Hay una frase muy peculiar de Abramović, que repite en contadas ocasiones: «The only form of expression is performance»<sup>8</sup> (Akers y Dupre, 2010: 1:16-1:20). Con este manifiesto muestra la importancia que le da a esta nueva forma de expresión. A través de la performance, refleja las ideas que se propone con mayor facilidad y libertad, ya que es un modo artístico que puede llevar a la praxis cualquier pensamiento creativo.

Poco a poco fue renunciando a los objetos y comenzando a trabajar con lo intangible. Además, incorporó su cuerpo a la obra, yendo más allá de lo normativo «llevándolo a los extremos en búsqueda de experiencias transformadoras» (Calderón Ramírez, 2010: 40).

Al iniciarse en la performance, como nos indica en la entrevista con Stokic, se compró una cámara para grabarse. Pero al no tener una formación académica sobre ello le era muy difícil usarla bien, así que decidió que lo mejor era que alguien le ayudase a grabar sus obras (Stokic, 2008: 8-11).

Al principio, al no ser solvente, no podía patrocinar sus obras, pero su madre empezó a trabajar en un museo de Belgrado y con sus ingresos Abramović pudo financiar sus primeras obras, incluyendo el sonido que incorporaba (Jade Kerste, 2015: 11-13). Podemos interpretar que la madre cambió de perspectiva respecto a la dedicación de Abramović, puesto que al principio quería que fuera soldado. Quizás su gran interés en el arte desde sus primeros años de edad y su formación académica en Bellas Artes, propició que la madre comprendiese cuáles eran realmente los gustos de su hija.

---

8 Traducción propia al castellano: «La única forma de expresión es la performance» (Akers y Dupre, 2010: 1:16-1:20).

Fue en esta época cuando conoció a Frank Uwe Laysiepen o Ulay, que fue muy importante para ella. El encuentro sucedió en *Thomas Lips*, una de sus obras del año 1975. Se hicieron pareja y compañeros de trabajo. A las performances que hacían los dos les llamaban *Obras de Relación*. Al inicio de su compromiso, convivieron más de cinco años en una furgoneta, viajando y consiguiendo dinero gracias a las performances que hacían. Tenían una vida sencilla y nómada, aprendieron el valor de la simplicidad.

Lo más extraordinario de la relación que tuvieron fue la conexión que había entre ambos. Ulay declara en las entrevistas el maravilloso vínculo que crearon gracias a la admiración que se profesaban: «We were lovers, we were friends, we were performers. All together and our love was above everything»<sup>9</sup> (Akers y Dupre, 2012: 26:55-27:04). Ella también piensa lo mismo, dice que eran como gemelos, hasta nacieron el mismo día. Su unión de cuerpo y alma la retransmitían en sus obras y eso creaba una intensidad muy fuerte que atraía a los espectadores.

En resumen, la experiencia que vivieron juntos fue muy positiva para ambos y con el paso del tiempo se convirtieron en una síntesis a nivel espiritual, es decir, actuaban con un solo cuerpo y una sola mente. El fin de su relación lo declararon al público mediante la performance *The Lovers; The Great Wall*, del año 1988. La artista decidió, por un sueño que tuvo, que se encontrarían arriba de la Muralla China y despedirían para siempre su relación sentimental. Estuvieron tres meses caminando hasta llegar a su destino, ambos iban acompañados con un guía del propio país, finalmente hicieron realidad el sueño (Jade Kerste, 2015: 12-13).

Ella sufrió bastante con esta ruptura, volvió a sentirse infeliz como en su infancia. Para no entrar en una depresión decidió cambiar e ir en búsqueda de nuevos propósitos. Así que se adentró en el teatro, en la moda y en la fotografía, a la par que en sesiones de meditación. En una obra teatral se despidió tanto de Ulay como del extremismo que caracterizaba a algunas de sus performances (Akers y Dupre, 2012). Ulay, en el documental, expresó su juicio personal respecto a los nuevos trabajos de la performer: «Her new works were highly formally esthetic»<sup>10</sup> (Akers y Dupre, 2012: 49:50-49:52). Así, declara que Marina Abramović ha sabido incorporar, muy acertadamente, la estética al contenido de sus obras.

Aparte, creó los *Transitory Objects*, unos objetos hechos con minerales para meditar. En sus clases

---

9 Traducción al castellano: «Eramos amantes, amigos, performers. Todo junto, y nuestro amor estaba por encima de todo» (Akers y Dupre, 2012: 26:55-27:04).

10 Traducción al castellano: «Sus nuevos trabajos son altamente estéticos formalmente» (Akers y Dupre, 2012: 49:50-49:52).

del MAI, que veremos con más detenimiento más adelante, la performer pone en práctica unos ejercicios donde utiliza minerales (especialmente la amatista) con el objetivo de deshacer la energía negativa de los alumnos. Los sitúa sobre distintas zonas del cuerpo. Por añadidura, Abramović construye objetos, como zapatos y obras artísticas con estos minerales (Jade Kerste, 2015: 13; Del Fiol y Almeida, 2016: 1:10:28-1:18:55).

Otra novedad de la performer, después de la ruptura con Ulay, es su paso a la literatura. Efectivamente, Marina Abramović escribió un libro sobre su vida denominado *La Biografía*.

A lo largo del tiempo, consiguió un éxito internacional. En el año 2013 fundó el Instituto Marina Abramović o MAI en Nueva York, gracias a la colaboración de una campaña de crowdfunding. Este instituto, como veremos seguidamente, enseña a las futuras generaciones de la performance a obtener más control mental y físico. Para ello practican el *Método Abramović*, un conjunto de ejercicios meditativos que creó ella para conservar la sabiduría de la performance (Jade Kerste, 2015: 23-38).

En síntesis, hemos podido conocer los aspectos más negativos y positivos de la vida de Abramović. Todos ellos le han servido para poder realizar las performances tan peculiares que nos ofrece. Después de su ruptura con Ulay, su carrera artística dio un gran cambio, iniciando los primeros pasos hacia el empoderamiento que le llevará hacia el reconocimiento social de sus obras y de la performance en sí. Porque como veremos a continuación, ha pasado por muchos obstáculos hasta ser reconocida como artista.

## **2.2- La aversión hacia Marina Abramović**

A continuación, vamos a exponer los principales obstáculos que han dificultado la trayectoria artística de Marina Abramović.

Los obstáculos que se ha encontrado en su carrera artística van más allá del menosprecio que, desde distintos ámbitos, se ha profesado a la performance. Los que conocen su obra no siempre la acogen con simpatía. Se ha generado contra Abramović un fuerte rechazo, por parte de los que no entienden la dimensión creadora de su trabajo y la consideran una simple estafadora.

Un ejemplo de lo que estamos explicando, lo encontramos en el escándalo que se formó cuando se extendió la noticia de que iba a exponer en el MoMa. Varios canales televisivos informaron sobre el suceso de forma degradante. En la siguiente cita podemos observar como dos presentadoras, en tono burlesco, se ríen de «una mujer que no hace arte» y va a exponer en un museo de arte tan

prestigioso. Esto ocurrió en el canal de noticias de *Fox News, America Live*:

And literally in the New York Post today there is an article about this exhibition in the MoMa where visitors are challenged to squeeze themselves between two naked performers, couples that alternate between the same and opposite sex, which stand in an entrance of the exhibition, which according to the Yugoslavian artist is “provocative”. While they are listening to the sound of this woman, constantly screaming and moaning. And they say that's art! And it's in the MoMa!<sup>11</sup> (Akers y Dupre, 2012: 1:04:43-1:05:06).

Las presentadoras cometen un gran *reductio ad absurdum* al reducir los datos informativos de forma en la que los hechos parezcan ser absurdos. Las dos personas desnudas a las que ellas se refieren son los dos artistas que recrean la obra *Imponderabilia*, una de sus performances más reconocidas. Las presentadoras omiten este reconocimiento y se limitan a decir que hay dos personas desnudas y de fondo gemidos de la artista. Otro factor a considerar es la supresión de su nombre, ya que se dirigen a ella como «la artista yugoeslava». Además, se escandalizan de que la performer vaya a exponer en el gran prestigioso MoMa. Las expresiones gestuales de las dos presentadoras corroboran su desprecio hacia Marina Abramović.

Este suceso fue más allá, durante los últimos días de la performance se lanzaron desde lo alto del MoMa unas octavillas que decían, en pocas palabras, que el público estaba perdiendo el tiempo viendo su obra. Se incluían insultos hacia la artista y burlas explícitas hacia los espectadores.

Aun así, las mayores críticas que encuentra Abramović son las que provienen de aquellos que piensan que su manera de realizar sus performances está más cerca de procedimientos de brujería, con sus consiguientes rituales mágicos, que de las actividades artísticas en sí. En este sentido, podemos encontrar en la red ejemplos de este caso, como en *Culturacolectiva.com* donde definen a la performer como «Vampiresa, bruja, hechicera, loca... Marina Abramović, la abuela de la performance» (Sanguino, 2017). Incluso en *Cazadebunkers.com* se creó un apartado denominado «Marina Abramović y sus rituales satánicos» (Cazadebukers, 2016). Esto solo son dos páginas de las muchas que hay en internet, sin tener en cuenta los vídeos donde detallan con más precisión esta supuesta relación de la artista con la brujería, como por ejemplo *El mundo oculto de Marina Abramović* o *Marina Abramovic's satanic movie space in between exposed*. Esta creencia va más allá, llegando a manifestar en la praxis, hay un cartel en mitad de Nueva York donde le escribieron *Witch* en la frente junto con dos pegatinas del Censo de Estados Unidos de 2010 en las

---

11 Traducción propia al castellano: Y literalmente en el New York Post de hoy hay un artículo sobre esta exhibición en el MoMa donde se reta a los visitantes a estrujarse para pasar entre dos performers desnudos, parejas que se alternan entre el mismo y opuesto sexo, que se paran en una entrada de la exhibición, que según la artista yugoeslava es “provocadora”. Mientras escuchan el sonido de esta mujer, constantemente gritando y gimiendo. ¡Y dicen que eso es arte! ¡Y está en el MoMa! (Akers y Dupre, 2012: 1:04:43-1:05:06).



mejillas (Akers y Dupre, 2012).

El quid de todo este asunto está en la interpretación del espectador. Marina Abramović manifiesta unas ideas a través de su cuerpo, pero es el público el que, al observar esos símbolos, los interpreta subjetivamente. Por lo tanto, cada persona es libre para decidir si quiere detenerse a entender el significado de sus performances, si prefiere hacerse una idea preconcebida sobre ellas o simplemente no le interesa. El principal problema se encuentra en la segunda opción, pues, están prejuzgando una obra y al mismo tiempo, rechazan la oportunidad de ampliar sus conocimientos.

Finalmente, estos pequeños ejemplos muestran una parte de los obstáculos que se le han presentado a la performer, los cuales han dificultado su reconocimiento como artista. En ese sentido, estas circunstancias añadidas al arte tan infravalorado de la performance, justifican aún más el empoderamiento de Marina Abramović.

### **2.3- El máximo esplendor en la carrera de la performer: MAI**

En este apartado presentaremos uno de los mayores logros de la artista con la que estamos trabajando: la creación del MAI o *Marina Abramović Institute*. Su apertura significó un gran cambio en la vida de la performer, favoreciendo a su carrera y brindándole la oportunidad de asociarse a otros institutos de arte para originar nuevos proyectos. Además, le ayudó a empoderar su figura y a que disminuyese el rechazo que su obra provocaba en determinadas esferas.

El MAI es un instituto itinerante de arte creado por Abramović para enseñar sus métodos a las futuras generaciones de performers. Hasta ahora, estos artistas no tenían ninguna base académica en la que apoyarse, y ella pensó que sería muy positivo para los nuevos creadores la creación de un organismo como este, que les facilitase métodos y enseñanzas que después les sirvieran a la hora de actuar. La mayoría de sus iteraciones se han dado en Atenas, Bangkok, Sao Paulo, Sydney, Buenos Aires, Brasil y Toronto.

El instituto vincula el arte, la ciencia, las humanidades, la danza, la música, el teatro y el cine, entre otras cosas. Aparte, el centro goza de programas públicos, de propuestas, de talleres, de conferencias incluso de una biblioteca.

Las clases son tanto teóricas como prácticas, resultando muy efectivas. Respecto a la praxis, los alumnos son entrenados con una serie de ejercicios para después practicar directamente la performance. Abramović, para ello, adapta el espacio y consigue los recursos suficientes para que esta se efectúe correctamente. En estas clases, la artista ofrece sus conocimientos más profundos,

producto de su recopilación de todas las técnicas físicas y mentales que ha ido aprendiendo a lo largo de sus viajes por Oriente. El objetivo de la mayoría de ellas es desafiar los límites del cuerpo y de la mente, para después poder realizar performances extremas, que requieren un fuerte autocontrol. Además, algunos de los ejercicios refuerzan la creatividad, así las futuras obras no solo serán extremas sino insólitas.

Esto se debe a que la artista considera que las experiencias que brinda la vida no son lo suficientemente fuertes para adquirir un buen control sobre nosotros. En consecuencia, en sus clases trabajan muy intensamente el cuerpo y la mente. Los alumnos definen la pericia de Abramović como muy difícil, intensa, esclarecedora, estática, dichosa y frustrante.

Para Marina Abramović es una gran responsabilidad tener que enseñar a las jóvenes generaciones. Ella siente el deber de mostrarles las técnicas y los conocimientos, que según sus ideas, tendrían que ser imprescindibles para el correcto desarrollo de su praxis artística (MoMa, 2010a: 2:15).

El Instituto coopera con algunas instituciones y algunos artistas. Hoy en día está trabajando en un nuevo proyecto que hará que en poco tiempo el instituto Hudson se una al MAI, de esta forma, ambos centros se beneficiarán mutuamente de los recursos y los conocimientos, enriqueciendo el saber de las futuras generaciones de artistas de la performance (Berzal Cruz, 2016: 4-7-10).

Otro nuevo proyecto que ya está terminado es el de As One, originado por la asociación del instituto de Abramović con NEON, de Atenas. El resultado fue muy positivo, pues este es uno de los proyectos más reconocidos e intrigantes de todas las performances que ha habido en la historia de Grecia. El objetivo de As One, al igual que el MAI, es ayudar a las futuras generaciones de los artistas de la performance. La mayoría de piezas que recrean son encargadas por performers griegos, al igual que el MAI, también tienen un programa con talleres, conferencias y debates (MAI, 2018).

Podemos concluir diciendo que el MAI ha sido uno de los proyectos artísticos y académicos más interesantes que ha realizado la artista. Las enseñanzas tan útiles y metódicas de la performer han hecho que creciera el reconocimiento hacia ella. Este organismo marcó un gran cambio en su vida artística, laboral y social. Hay que tener en cuenta su evolución, Abramović comenzó poco a poco su trayectoria en el arte. En cambio, actualmente es una artista muy reconocida y siempre ocupada con conferencias, entrevistas, exposiciones, clases y nuevos proyectos. En cualquier caso, el Instituto terminó de consagrar su figura como artista. Sus diversas experiencias del pasado y su gran implicación en las clases han permitido que se haya empoderado y que sus performances sean, por

fin, reconocidas.

«¿Sabes que es lo interesante? Que después de cuarenta años de gente creyéndome loca y creyendo que deberían internarme en un manicomio, finalmente reconocen mi trabajo. Hace falta mucho tiempo para que te tomen en serio».

Marina Abramović, 2012.

## 2.4- Recapitulación

Recapitulemos brevemente sobre lo tratado en la segunda parte del trabajo.

Hemos comenzado con la biografía de Marina Abramović, viendo cómo se ha educado en una familia con dos héroes militares y un patriarca de la Iglesia Ortodoxa Serbia. Sus padres querían que fuera militar, como ellos, y precisamente, fue su negativa la que inspiró a la artista a realizar sus primeras performances. El contexto social y político de su país, con el ambiente de protesta estudiantil en el que se movió, fue otro de los motivos de inspiración de Abramović.

Posteriormente, hemos escrito sobre su trayectoria académica. Se inició en la praxis artística pintando, pero finalmente se decantó por la performance, al ser un medio que le ofrecía muchas más alternativas para expresar sus ideas y para incluir lo intangible, como el sonido.

También hemos dado a conocer la relación sentimental y laboral que tuvo con Ulay, la cual marcó un antes y un después en su trayectoria artística. La unión tan intensa que había entre ambos generó muy buenos resultados en las performances conjuntas. Sin embargo, esta relación se quebrantó y Abramović empezó a involucrarse en el teatro, a realizar conferencias y sesiones meditativas, entre otras novedades.

Seguidamente, hemos aludido a los adversarios de la artista, como los canales televisivos que la despreciaban en directo, o las personas que intentaron torpedear sus performances o quienes la vinculaban con el mundo satánico y de las conspiraciones. Estas experiencias han sido obstáculos que no han impedido el reconocimiento social de Marina Abramović.

Al mismo tiempo, en el siguiente y último apartado, hemos presentado el MAI o *Marina Abramović Institute*, organismo donde la artista enseña sus metodologías a los jóvenes interesados en realizar performances.

### PARTE 3

#### UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO SOBRE MARINA ABRAMOVIC

«Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural»

Virginia Woolf, 1929.

En los inicios del movimiento feminista, las mujeres lucharon por conseguir la igualdad legal respecto a los hombres. El problema es que, en la realidad y a pesar de las leyes al respeto, las mujeres no han podido alcanzar esa igualdad. Por mucho que en esas leyes se afirmen sus derechos, en la praxis no los han conseguido de una manera absoluta. Menos todavía las mujeres de las clases sociales más bajas, que sufren una mayor discriminación social y laboral. Por otra parte, los derechos favorecieron solamente las mujeres de los países occidentales. Hoy todavía, en muchos países, la situación de las mujeres es insostenible en el plano legal, con lo cual podemos imaginar cómo será su vida cotidiana, el día a día de personas a las que nadie ni nada les ampara.

Gracias a las mujeres que se atrevieron a enfrentarse con el poder establecido, el feminismo ha pasado por distintas etapas que han permitido que hoy en día este se pueda visualizar desde diferentes perspectivas, permitiendo la inclusión de todas las personas que quieran unirse a la causa feminista, independientemente de su género, sexo, edad, orientación sexual, clase social y raza. Esto se debe a que todas las personas podemos sentirnos perjudicadas por el sistema androcéntrico, no solo las mujeres.

Al respecto, conviene decir que ocurre lo mismo con el arte, cada vez surgen más artistas que manifiestan la necesidad de ir más allá con la reivindicación feminista. Para ello, crean nuevas formas de expresión que aportan distintas perspectivas de género a la sociedad, con diferentes métodos y objetivos.

Como indica Beatriz Preciado, estas nuevas manifestaciones se alejan del ámbito académico: «Estamos ante un feminismo lúcido y reflexivo que escapa del ámbito universitario para entrar en la literatura y la producción audiovisual, literaria o performativa» (Preciado, 2007: 2).

La escritora aclara que la lucha de género no solo se realiza desde el sector académico, sino desde cualquier ámbito creativo, como el audiovisual, la literatura no académica o la performance. Se trata de innovar, de expandir las alternativas, de no poner límites en la imaginación, como hiciera la

performance feminista extrema, convertido en un arte chocante, creativo e innovador. Esta novedosa vertiente artística acude al origen de todas las injusticias, que se encuentran en la estructura del sistema hegemónico occidental, patriarcal y heterosexual. Su principal objetivo es reducir las diferencias de género, entre otros factores como el de orientación sexual o raza.

Hoy en día podemos hallar cine porno transgénero o feminista como la película *Kitsch* de Annie Sprinkle, literatura de Virginie Despentes o Dorothy Allison, cómics de lesbianas por Alison Bechdel, fotografías innovadoras como las de Del LaGrace Volcano o Kael Tblock, incluso música punk de lesbianas, gays y/o feministas como Tribe8 o Vulpes con *Me gusta ser una zorra* (Preciado, 2007: 1-3).

Todos estos nuevos métodos transculturales cuestionan la heteronormatividad del arte tradicional y los roles de género anclados al sexo de cada persona. El objetivo de estos artes trasgresores es promover la tolerancia activa hacia lo diferente y conseguir el empoderamiento de las mujeres, para llegar a una plena igualdad de oportunidades entre géneros en todos los ámbitos.

La creación de estos métodos revolucionarios artísticos certifica que la censura no es una de las mejores alternativas: «El mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa» (Preciado, 2007: 3).

Efectivamente, la mejor opción en contra del arte dominante nunca será censurarlo, sino crear nuevas alternativas a él, que tengan una mirada distinta, como la performance extrema.

Este tipo de performances, que generan mucha controversia por el carácter violento y extremo de sus acciones, a veces se interpretan como un grito eminente hacia la libertad. Desde la perspectiva de Roselee Goldberg, al igual que la de Montijano o la mía, estos actos «eran un medio de liberar la energía reprimida además de un acto de purificación y redención a través del sufrimiento» (Goldberg, 1996: 164). Hoy en día, podemos encontrar performances de violencia, sexo, sadomasoquismo y automutilaciones. Estos temas producen un fuerte impacto sobre los espectadores, pero a pesar del rechazo que puedan causar, cada artista es libre de escoger la metodología que quiere emplear en sus obras, al igual que sus preferencias artísticas o el dolor que decide ocasionarse a sí mismo. Según el artista austriaco Hermann Nitsch, los medios de comunicación reprimieron los instintos más primarios de la población y es a través del ritual de la performance donde las personas se podían liberar de toda aquella represión social del ser humano.

### 3.1- Análisis feminista sobre Marina Abramović

Abramović: «I'm not a feminist artist. I'm a woman. I'm not the woman artist. I'm just an artist»<sup>12</sup>  
(MoMa, 2007: 1:39-1:49).

Marina Abramović afirma, en la conferencia *Body, Sexuality and Identity*, que no es una artista feminista, que ella es mujer por una parte y artista por otra. Este testimonio ha generado controversias y confusiones, por eso consideramos necesario aludir a ella sucintamente.

Esta afirmación puede, en principio, llevarnos a pensar que ella se declara como no feminista, pero esto no es exacto. Lo que está afirmando es que su obra no tiene un carácter feminista, cosa muy distinta. En cualquier caso, desde nuestra perspectiva, sí la tiene. Y esperamos poder demostrarlos en las páginas siguientes.

Abramović no está diciendo que no sea feminista, ni que no sea una mujer, simplemente prefiere que le consideren solo una artista. Además, después de esta declaración, especifica que ella piensa así por la cultura de la que ha estado impregnada: «I'm sorry but I have to explain that I come from a completely different culture that you come, from Exyugoslavia, with my mother and father being partisans. My mother being a major army and been totally equal»<sup>13</sup> (MoMa, 2007: 1:49-2:09).

Como acabamos de leer, la artista nos relata que desde que pequeña nunca percibió grandes diferencias entre los roles masculinos y femeninos. En su familia, nos dice, siempre hubo igualdad; en su padre y su madre, comandantes y héroes militares, vio siempre una actitud y un comportamiento igualitario. Este hecho no le permite, según ella, apoyar directamente a la causa feminista, pero sus obras transmiten un mensaje muy profundo sobre los géneros, que suscita una reflexión sobre nosotros mismos, sobre nuestra identidad, con todo lo que ello conlleva. Por mi parte me voy a centrar en este mensaje, independientemente de su propia declaración, que por otra parte no reniega del feminismo, sino que lo deja al margen.

### 3.2- Análisis feminista sobre la obra de Marina Abramović

Creemos, en efecto, que la obra de Marina Abramović puede ser estudiada desde una perspectiva de género. En este apartado, que va a ser el central de nuestro trabajo, vamos a abordar el trabajo de la

---

12 Traducción propia al castellano: «Yo no soy una artista feminista, yo soy una mujer, no soy la mujer artista, yo solo soy una artista» (MoMa, 2007: 1:39-1:49).

13 Traducción propia al castellano: «Lo siento, pero tengo que explicarles que provengo de una cultura completamente diferente de la que ustedes vienen, de Exyugoslavia, con mi madre y mi padre como partisanos. Mi madre fue un soldado muy importante y ellos fueron totalmente iguales» (MoMa, 2007: 1:49-2:09).

artista desde esa perspectiva, que apenas ha sido tratada hasta el momento, quizá por su misma postura en torno a las cuestiones enunciadas.

En consecuencia, para efectuar este análisis, nos vamos a centrar en las performances susceptibles de ser interpretadas desde una perspectiva de género. Las explicaremos primero en su desarrollo y contexto, poniendo de manifiesto los objetivos de la artista para, posteriormente, analizarlas desde el feminismo.

Los temas que suscitan estas obras son: El canon de belleza del arte, el canon de belleza de las mujeres, las injusticias de las supuestas «históricas», la cosificación del cuerpo femenino, la identidad transgénero o queer, la nueva visión de las mujeres armadas en el arte y el papel de las mujeres en la guerra.

### **3.2.1- The Art Must be Beautiful**

«Els cossos de dones, objecte primordial de la mirada, han de servir d'experiència estètica; mentre que els cossos masculins, en contrast, són cossos de treball, de força i d'energia, i per això la seva dimensió estètica serà valorada només com a aspecte secundari».

Sonia Reverter, 2003.

Comenzaremos nuestro análisis con esta obra, ya que es la que más se adecua a la perspectiva que ahora nos interesa subrayar. En ella, Marina Abramović rechaza la hegemonía occidental y los estereotipos patriarcales de la belleza femenina. Fue realizada en el año 1975, con el paso del tiempo se hizo muy conocida y llegó a interpretarse en contadas ocasiones por artistas, fans y sus alumnos del As One.

En la performance aparece ella con el torso desnudo, peinándose el pelo mientras susurra «the art must be beautiful». Cada vez se peina más fuerte y alza más la voz, hasta que empieza a hacerse daño por la intensidad con la que se está peinando.

En la entrevista que le hace Stokic, la artista comenta el significado de la performance: se trata de una crítica sobre los cánones de belleza en el arte. En la obra reivindica la libertad de creación, más allá de los límites que los cánones puedan establecer. De esta forma, defiende la diversidad de preferencias artísticas, en referencia al gusto de cada persona. Pues, sería positivo que cada individuo tuviese un gusto particular engendrado por la autocrítica y no por el influjo masivo de los medios de comunicación, en referencia a los juicios sobre el arte de figuras preponderantes de la sociedad (Stokic, 2008: 32-33).

Al respecto, conviene destacar la influencia que tuvo el dadaísmo sobre la performance. En este sentido podemos rememorar a Raoul Hausmann, autor del cuadro *El crítico de arte*, realizado en 1919-1920. Esta obra satiriza a las personas que ejercen el oficio de la crítica, unas personas escuchadas en exceso y capaces de condicionar notablemente los gustos de la sociedad, hecho que, por supuesto, podría perjudicar a numerosos artistas (Tate, 2018).

Esta denuncia de los cánones de belleza en el arte es el primer objetivo de esta performance, pero no el único. La artista declara que esta obra también reivindica la libertad de las mujeres ante el canon de belleza femenino preestablecido, especialmente del modelo de belleza occidental. Aparte, Abramović defiende la igualdad entre mujeres y hombres a la hora de ascender en el ámbito artístico, ya que todas, sin tener en cuenta su apariencia, deberían tener las mismas oportunidades que los hombres para empoderarse, porque lo que tendría que importar es la creación y no el género del artista.

Esto se debe a la gran cantidad de obstáculos que tienen las mujeres para ascender en cualquier sector de la sociedad. Lamentablemente, era y es muy común cuestionar la virtud de una mujer artista, ya que muchas veces se considera que su empoderamiento se debe a un hombre en vez de a su propio mérito (Stokic, 2008: 32-33). Antiguamente la situación era mucho más catastrófica, las mujeres, simplemente por pertenecer al género femenino, no podían entrar en algunos ámbitos de la sociedad, sobre todo en los públicos.

Esta realidad nos recuerda a la pintura que hizo Emily Mary Osborn llamada *Sin nombre ni amigos*, del año 1857. En ella, aparece una mujer que quiere que compren su cuadro en una galería pero es rechazada directamente por su género (Sigüero, 2012). Hoy en día, evidentemente ya no se dan estas situaciones tan deterministas, pero siguen existiendo las exclusiones sociales de género, es decir, las desventajas económicas, profesionales o políticas de las mujeres sobre los hombres.

Por lo tanto, Abramović con esta obra denuncia las injusticias que muchas mujeres han sufrido durante décadas por no estar ancladas al canon de belleza que exigían o simplemente por no pertenecer al género masculino. La performer, con sus movimientos salvajes y poco «femeninos» está tratando de deconstruir la imagen que se ejerce a las mujeres, construida por los varones hace mucho tiempo. Como indica James Franco respecto a la artista: «Her performances are revolutionary due to her intellectual use of the body and the development of new relationships between the artist and spectator»<sup>14</sup> (L'Uomo Vogue, 2013).

---

14 Traducción propia al castellano: «Sus actuaciones son revolucionarias debido a su uso intelectual del cuerpo y al desarrollo de nuevas relaciones entre el artista y el espectador» (L'Uomo Vogue, 2013).



Para ampliar la materia que estamos tratando, a partir de ahora, utilizaré como fuente el artículo de Rosalía Torrent denominado *Tensiones: Cuerpos de mujeres y arte contemporáneo*.

Torrent vincula el *body art* con el feminismo: «Actuar sobre sus cuerpos les ha sido útil para articular a través de ellos vías terapéuticas» (Torrent Esclapés, 2001: 67). Con ello aclara que la performance, desde el campo terapéutico, puede servir para aliviar las tensiones acumuladas.

Podemos interpretar que ocurre lo mismo en esta obra de Abramović, donde no solo ha denunciado el sometimiento de las mujeres al canon, sino que además, le ha servido de terapia para ella misma, como dice en contadas ocasiones sobre el objetivo de la mayoría de sus obras.

Octavio Paz, autor de *El laberinto de la soledad*, relaciona la imposición del canon de belleza femenino con el canon racial, con ello, denuncia la hegemonía de la belleza occidental.

En México, la ciudad del autor, las mujeres están muy sometidas al canon mencionado. Este factor puede hacer desarrollar una pérdida de identidad, a través de trastornos psicológicos. El machismo mexicano se refleja mayormente en la lingüística y en los roles femeninos. El autor manifiesta la necesidad de denunciar tal injusticia: «Una mujer blanca, en ocasiones de ojos claros, rubia vacía, sin sustancia, casi anoréxica, prototipo de belleza occidental que poco tiene que ver con la diversidad racial mexicana, la cual se ha considerado que incita y repele, a diferencia del hombre de raza» (Paz, 2008: 203).

Con estas palabras acusa a todas aquellas personas que actualmente siguen considerando que la belleza suprema se encuentra en un prototipo específico de mujer blanca, lo cual nos evoca a la performance de Carrie Mae Weems denominada *Mirror mirror*, del año 1987, donde un espejo mágico informa a la mujer negra que nunca podrá alcanzar la belleza suprema, ya que esta reside en una mujer blanca.

Aunque la performance de Abramović sea del año 1975, esta injusticia ha estado presente prácticamente en toda la historia de la humanidad y en la mayoría de culturas. Como indica Octavio Paz, nos hallamos ante un gran problema, ya que esta obsesión por alcanzar la supuesta belleza suprema puede acabar en enfermedades incluso muertes.

Gracias a la tolerancia que han conseguido las personas feministas con el paso del tiempo, hoy en día existen perspectivas más amplias sobre el canon de belleza, pero aun así, sigue subyaciendo el peligro de ser arrastrado por la corriente general, que perjudica a una cantidad notable de personas, sobre todo de mujeres.

Marina Abramović era consciente de cómo este asunto podía llegar a afectar a las mujeres y sobre todo, a las que no eran blancas. Y por ello, decidió denunciar tal injusticia racial y de género con una performance que desde luego está hablando desde la posición del feminismo.

### 3.2.2- Freeing the voice

«La crueldad con que se tomó el sufrimiento de esas mujeres en la clínica de la Salpêtrière, sus vidas, su sexualidad y sus deseos, está lejos de ser comprendida en los enfoques académicos»

Echeverría, 2015.

La siguiente obra en la que vamos a adentrarnos, *Freeing the voice*, comparte una característica en común con la performance anterior, la histeria, pero en la que ahora nos ocupa profundiza más en esta alteración nerviosa que secularmente, desde una lectura patriarcal, se ha asociado a las mujeres.

La realizó en el año 1976, en ella observamos como Marina Abramović se sitúa tumbada boca arriba, mientras da bramidos durante 45 minutos hasta quedarse sin voz.

Irene Ballester es la primera autora en relacionar estas dos performances con el concepto tan controvertido de la histeria. Tendremos que empezar aclarando la propia génesis de esta palabra en su relación con las mujeres:

La histeria surgió como la enfermedad paradigmática femenina de fines de siglo pasado, asociada a las condiciones de la represión sexual de las mujeres de esa época, actualmente se considera que los estados depresivos son los modos paradigmáticos de expresar su malestar como mujeres de este fin de siglo (Burin, 1996: 4).

Ciertamente, Mabel Burin estudiando la histeria, rechaza las antiguas definiciones sobre el concepto y crea uno nuevo, asociando la principal causa a las injusticias que vivieron esas mujeres en siglos pasados afectadas por esta supuesta enfermedad.

Pero la histeria tiene un largo pasado histórico. Su primer registro aparece en un papiro egipcio del año 1900 a.C. Ya desde esa época, se registró como una enfermedad vinculada a las mujeres, un estereotipo que ha perdurado hasta la actualidad. Con el paso del tiempo se vinculó con la brujería, y un gran número de mujeres fueron castigadas por ello.

La sociedad comenzó a interesarse más sobre ello y surgieron nuevas hipótesis, por ejemplo, Hipócrates y Galeno. Al no funcionar contra la histeria, propusieron otras soluciones, como masturbarse. Con el paso del tiempo, descubrieron que era un problema cerebral y no corporal, así que Salpêtrier comenzó a realizar sesiones de hipnosis a las mujeres, pero no resultaban efectivas. Finalmente, fue Briquet la primera persona que descubrió que la histeria no estaba asociada

directamente con el útero, sino que era una neurosis del encéfalo, por lo que los hombres también la podían padecer (López, 2006).

Como puntualiza Echeverría en la cita que abre este apartado, es muy difícil llegar a comprender los crueles comportamientos que ejercieron hacia estas mujeres cuando la historia está escrita desde una mirada masculina. A pesar de ello, somos conscientes de que estas mujeres con histeria fueron objeto de experimentación del hombre. Por su parte, Burin afirmó laque opresión que sufrían las mujeres quizás fuera un factor condicionante en estos ataques de histeria.

La asociación de esta enfermedad con el género femenino sigue estando presente en el pensamiento del siglo XIX. Esto lo podemos percibir en los estereotipos, pues la falta de información existente hoy en día sobre este tema, hace que este término se siga vinculado con las mujeres en considerables ocasiones. Esto se da mayormente en los insultos o en el cambio de género que emplean en los adjetivos cuando esta palabra va dirigida hacia un hombre, como por ejemplo sería: «Juan, no te pongas histérica que nos alteras». Este estereotipo solo es un reflejo de cómo la sociedad patriarcal sigue dominando nuestros pensamientos.

Aunque las dos performances comentadas no traten directamente esta temática, Marina Abramović está mostrando todas las cualidades de la histeria. A través de la lectura de su cuerpo, observamos cómo los movimientos y expresiones de la artista se asemejan a los de una persona histérica. Según Ballester, el objetivo de la locura que finge Abramović es reivindicar las injusticias que sufrieron estas mujeres por sus enfermedades crónicas (Ballester, 2012a: 28, 52-53).

La performance en este caso juega un papel importante, ya que facilita la alteración de su identidad. Además, al representar la voz de una pluralidad de personas a través de su cuerpo, en este caso de las mujeres histéricas, está gestando un cuerpo transindividual, tal como declaró Gina Pane: «Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual. Sufro, luego existo» (Ocaña, 1997: 193).

De este modo, Marina Abramović contribuye a la causa feminista de forma indirecta, a través de sus fuertes expresiones corporales está incitando a la eliminación del estereotipo tan común de mujer histérica.

### **3.2.3- Imponderabilia y Balkan Erotic Epic**

Sobre los orígenes del *body art*: «Es ahora cuando se muestra, de una manera cada vez más firme, un cuerpo cosificado, convertido en el locus de experimentación o en elemento artístico detonante

de la transformación social, especialmente a la hora de transgredir tabúes»

Silvia Tena Beltrán, 2009.

En este subapartado vamos a examinar las siguientes performances: *Imponderabilia*, del año 1977 y *Balkan Erotic Epic*, del año 2006. La razón de esta unión se debe a que ambas ofrecen una perspectiva de género que defiende la libertad de decisión ante la cosificación de nuestro cuerpo, es decir, debemos de ser libres incluso para decidir si queremos que se nos cosifique o no. Para ello, hemos sido imparciales respecto a nuestra perspectiva sobre la cosificación.

*Imponderabilia* es una de sus performances más conocidas, en ella la artista y Ulay estaban desnudos uno frente al otro, en un pasillo estrecho. Los espectadores tenían que pasar entre ellos para poder entrar en la sala principal. Estuvieron así durante 90 minutos (Jade Kerste, 2015: 27-29).

Por otra parte, *Balkan Erotic Epic* es la primera obra en la que trata explícitamente la sexualidad. Se trata de una obra muy impactante, con explícitas imágenes sexuales. No parte, sin embargo, del porno, que no le interesa por la cantidad de clichés que contiene. Por el contrario, se dirige hacia sus propios orígenes en Belgrado, indagando sobre el folclore antiguo. Allí, encontró varios ritos paganos sexuales que después recreó en su performance (Jarque, 2007: 6).

Esta es la historia del rito que Marina Abramović descubrió en sus investigaciones:

La performance es una metáfora sobre la cultura popular de los Balcanes, los seres humanos tienen la intención de evolucionar para dominar a la naturaleza y así acercarse a los dioses. En la cultura popular la mujer contrae matrimonio con el sol y el hombre con la luna, así custodian el secreto de la creación, la cual se da a través del líquido sexual o del erotismo (González Vargas, 2018: 51).

En este caso, el cuerpo se utiliza como un instrumento para fertilizar o sanar la tierra. Aunque lo parezca, esta performance no es pornográfica, va más allá. Los cuerpos de las mujeres y de los hombres tienen una perspectiva distinta, incluso sus órganos sexuales adquieren un papel diferente. Los actores no tuvieron vergüenza a la hora de exhibir sus genitales en erección, de la misma manera que las mujeres no se avergonzaron de mostrar sus pechos, traseros, vaginas o la sangre de la menstruación. Los protagonistas de la obra no fueron los actores sino sus genitales, de esta forma, Abramović discierne entre nuestra identidad, arraigada al género y nuestros genitales, arraigados a la sexualidad. El motivo de esta distinción se debe a que la artista está cosificando sus cuerpos, separando, a sabiendas, sus identidades de sus genitales. Además, las mujeres y los hombres aparecen igual de empoderados.

Respecto a *Imponderabilia*, Abramović juega con la mente del espectador, puesto que esta obra era

un experimento para ver la cantidad de clichés o tabúes que tenía el público, comprobando si al pasar lo hacían frente a ella o frente a él. Curiosamente, la mayoría de ellos miraban al artista de su sexo opuesto, demostrando los roles que tenemos arraigados.

Aparte, la desnudez, que no está normalizada, también era una forma de alejarse del Ego para convertirse en una persona más, igual que todos. Tanto Marina como Ulay se encontraban en la misma posición de poder, representando una imagen de igualdad entre géneros, así demostraban el tipo relación que tenían, que también hemos podido visualizar en las performances: *Relation in Time*, *A-AAA*, *Breathing In/Out*, *Relation in Space* y *Light Dark*. Al contrario de la anterior obra, los artistas desobjetualizaron sus cuerpos, otorgando el protagonismo a sus mentes, que estaban activas, a diferencia de sus cuerpos pasivos.

En vista de estos datos, Abramović trata la cosificación del cuerpo humano de forma distinta en cada obra. La objetualización del cuerpo es más común en las mujeres, pero también se da en los hombres. Es por ello que, a diferencia de otras performances feministas que solo reflejan la perspectiva de la mujer, en estas la artista da a conocer ambos lados, defendiendo la libre decisión ante el cuerpo, tanto de las mujeres como de los hombres. Finalmente, ambas obras rechazan la cosificación forzosa sobre el cuerpo humano, defendiendo la libre elección sobre nuestro cuerpo e identidad.

Hay que tener en cuenta, que la cosificación, especialmente del cuerpo femenino, se ha dado en los más diversos ámbitos, desde el médico hasta el artístico. La mirada hacia las mujeres suele unida a una peculiar visión sobre unos seres considerados pasivos y sobre todo, muy cosificados (Torrent Esclapés, 2001: 68).

En *Imponderabilia*, la artista actúa como un sujeto pasivo, pero nada cosificado. En cambio, en *Balkan Erotic Epic*, las mujeres y los hombres actúan como seres activos y muy cosificados. Marina Abramović alterna estas características dependiendo de las obras; por ejemplo, en *Rhythm 0*, una de sus performances más conocidas e impactantes, ella decidió ser un sujeto tanto pasivo como cosificado. Fue pasiva porque no se movía ni hablaba, debido a la cosificación voluntaria que decidió ejercer, ella era el objeto de la obra. Esta performance fue un experimento para que las personas reflexionasen sobre lo que eran capaces de hacer ante una mujer objeto. Así, concienció de lo perjudicial de ser, en esta sociedad, un sujeto pasivo y cosificado, como el rol que adoptaron las mujeres durante tanto tiempo.

La cosificación del cuerpo femenino no es un problema actual, en el pasado ya existía en igual o

mayor medida. Un ejemplo sería las musas objetos del pintor, cuyo cuerpo cosificado por el autor, quedaba reflejado en sus obras. A este propósito, he de añadir que no eran las musas las que condicionaban al resto de mujeres sobre el canon de belleza, sino la cosificación de las musas que reflejaba el pintor en sus obras.

Hoy en día ocurre lo mismo, principalmente por los medios de difusión y comunicación. A veces, la admiración sobre otros cuerpos idealizados acaba proyectándose en clínicas de cirugía estética. De tal forma que: «El médico se ha convertido en cómplice de una mirada social que desea que las mujeres se adecuen a unas determinadas características físicas y por tanto se conviertan en carne de cirugía estética» (Torrent Esclapés, 2001: 68).

Con esta cita textual, Torrent reivindica cómo las inseguridades, los miedos y los complejos que producen estos ideales de belleza alimentan constantemente a la industria farmacéutica y sobre todo, a las clínicas de cirugía estética, por solo nombrar dos ejemplos.

La mujer perfecta existiría si se pudiera combinar lo humano con lo inanimado, lo cual nos haría reflexionar hasta qué punto somos personas o autómatas. Aun así, los medios de comunicación nos han hecho creer que sí existe, incluso han sido capaces de manipular nuestra escala de valores, para que demos más importancia a la estética que a la salud, debido a la gran cantidad de acciones que ponen en riesgo nuestra salud solo por alcanzar este ideal de belleza. Sancho Ribés ofrece una buena aportación al respecto: «La identidad es una pseudo-construcción de la publicidad, del reflejo distorsionado de un espejo que hemos creado con manipulaciones, cánones caducos e imposiciones forzadas» (2009: 93).

Con esto quiere decir que la publicidad, guiada por las modas, ha implantado en nuestro subconsciente una falsa identidad. Las mujeres, en este ámbito, han adquirido el papel de objetos experimentales, las cuales han tenido y tienen, hoy en día, que ir cambiando sus identidades según los cánones estéticos del momento (Sancho Ribés, 2009: 93). No obstante, la temática del canon de belleza tiene muchas características en común con la objetualización del cuerpo incluso de la mente, ya que este canon no se puede implantar sobre los sujetos sin antes haber convertido sus mentes en objetos autómatas fáciles de influenciar.

Las descripciones de la belleza aplicadas al cuerpo femenino se han convertido en un dogma. Esto acrecienta la dificultad de luchar contra estos pensamientos deterministas. Para huir de estos estereotipos, las mujeres tuvieron que empezar a reclamar el control sobre sí mismas, deconstruyendo todos los cánones que había en sus subconscientes. Este proceso es necesario para

tener una verdadera libertad de decisión sobre tu cuerpo, libre de cánones, estereotipos o cualquier otro tipo de influencia.

Para esto, hay que cuestionar muchas convenciones del pasado, creadas por las personas o más bien, por hombres empoderados. De este modo: «La primera misión de las mujeres sería, en relación con este tema, rechazar el cuerpo con el que se las había dibujado y construir el suyo propio» (Torrent Esclapés, 2001: 69).

Cuando las mujeres se adentraron en el mundo artístico lo hicieron dando una nueva perspectiva del cuerpo femenino, poniendo en duda aquellos valores e ideales que habían transmitido durante tanto tiempo. Somos personas distintas, con distintos cuerpos, con edades diferentes y de lugares diversos. Con ello volvemos a recordar el significado de *The art must be beautiful* que rechaza esta circunstancia generada por la cosificación femenina que estamos explicando en este apartado. Esto hace que todas las artistas de la performance que denuncian o conciencian de una situación a través de su cuerpo estén vinculadas por usar su cuerpo como un medio de concienciación (Torrent Esclapés, 2001: 70).

En suma, Marina Abramović es consciente de lo que significa la cosificación del cuerpo femenino y juega con ello, siempre evidenciándolo a través de sus obras. En la mayoría de sus performances desafía los límites de su cuerpo y de su mente, de tal modo que es capaz de separarlos y otorgar en algunas obras el protagonismo al cuerpo y en otras a la mente. Así, a través de este juego experimental nos ofrece distintas perspectivas sobre la cosificación, las cuales nos resultan muy interesantes al abordarse desde una mirada abierta y defensora de la libre elección.

Finalmente, con estas dos obras la performer no solo deconstruye los cánones de belleza que han atrapado tantas libertades a lo largo de la humanidad, sino que ha sido capaz de representar valores abstractos a través de los cuerpos, contribuyendo a la causa feminista, indirectamente, por los experimentos que aporta.

### **3.2.4- Foto-Tot y sHe**

«No se nace mujer, llega una a hacerlo»  
Simone de Beauvoir, 1949.

Estas obras son muy distintas del resto de las efectuadas por la artista, y relativamente poco conocidas. De la primera no se conservan fotografías, por los motivos que veremos a continuación. Respecto a la segunda, se trata de una sesión fotográfica de Ulay, pero conecta perfectamente con el

tema que estamos abordando en este subapartado.

*Foto-Tot* es del año 1977. La acción consistió en exhibir en una galería de arte las fotografías que Ulay hizo a Abramović; estuvieron expuestas menos de un minuto, después el mismo Ulay las destruyó. La performance tenía dos objetivos, por una parte buscaban que los espectadores valorasen más el momento y por otra defendían la teoría queer, creada por Judith Butler: «Como consecuencia, el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura» (Butler, 1990: 255-56).

Las fotografías rompían por completo con los roles de género. En ellas, la artista estaba vestida con la ropa de Ulay. Además, llevaba un sombrero que le cubría parte de los ojos, por lo que no se podía distinguir bien quién era. El objetivo de estas imágenes, según Stokic, era la reflexión sobre la propia identidad, debido a que el género es una construcción social creada por la cultura en la que se habita, es decir, lo femenino y lo masculino solo son roles, no están vinculados necesariamente con el sexo.

A este propósito, Abramović comentó en la entrevista que esta performance era como una liberación para ella, por el realismo que le caracteriza. El motivo es que cuando actúa abandona su género y su identidad, siendo capaz de reflejar profundamente una idea a través de su cuerpo (Stokic, 2008: 28-33). Y efectivamente, es lo que hizo en esta obra. El cambio de género que mostró en las fotografías conducía a los espectadores a reflexionar sobre su género e identidades, incitando a que viesen más allá de las identidades normativas construidas por los valores tradicionales heteropatriarcales que aún siguen presentes entre nosotros.

A continuación, voy a referirme a una nueva performance que también generó las mismas dudas a los espectadores. Se trata de *sHe*, una serie de Ulay del año 1973.

Ulay es el pionero en tratar el travestismo desde el *body art*. En las fotografías que realiza se viste la mitad cuerpo con el estereotipo femenino y la otra mitad con el masculino (J. Revuelta, 2015).

Los cánones de comportamiento y de apariencia perjudican tanto a los hombres como a las mujeres. Ambos están dentro de unos límites considerados aceptables para la sociedad. Y estos límites, que son construcciones sociales, no permiten que seamos libres ante nuestra identidad, género u orientación. Es decir, estamos condicionados desde pequeños a adaptarnos a un tipo de comportamiento, pensamiento y gusto ligado al sexo al cual pertenecemos.



Gracias a los avances y a las nuevas corrientes filosóficas que están surgiendo en la actualidad, como la teoría queer, el amplio repertorio de géneros está deconstruyendo estos roles tradicionales ligados al sexo. Performances como *sHe* o *Foto-Tot* rompen con la imposición forzosa de los géneros binarios.

Torrent explica el origen de estas nuevas reflexiones, las cuales se escapaban de las identidades engendradas en el sistema patriarcal: «Lo más habitual fueron casos de mujeres que, antes de tratar de parecer varones, lo que buscaban era el modelo andrógino. Huyendo del estereotipo hombruno que se presumía en el lesbianismo de la época, les interesaba la inquietante belleza y las inmensas posibilidades de la androginia» (Torrent Esclapés, 2001: 80).

Entre el modelo de hombre y de mujer está la androginia. Antigüamente pensaban que las personas andróginas estaban enfermas o eran homosexuales. Hoy en día, en la mayor parte de la cultura occidental, se descarta la posibilidad de tratar a estas personas como enfermas, pero aun así, se sigue asociando con la orientación sexual, que no tiene nada que ver con el género. La androginia nace del modelo que promovió Romaine Brooks en sus pinturas, ella rechazó el prototipo de hombre para crear uno mixto, que más tarde denominarían andrógino.

Pero, ¿acaso tiene esto algo que ver con la escala de poderes entre géneros?. Parece que sí, como indica Torrent: «Las mujeres han buscado una apariencia ambigua, cercana a la del hombre, porque ellos han dispuesto de todas las facilidades, empezando por una esencial: la del libre movimiento» (Torrent Esclapés, 2001: 80). En efecto, tomar la vestimenta del varón era como representar el poder que solo ellos tenían. Es el poder de la acción, lo que impulsaba a las mujeres a adoptar una apariencia masculina. Lara Cardella, escritora siciliana, en su libro *Volevo i pantaloni* confesó que de pequeña quería llevar pantalones porque significaban libertad, algo que no tenían las mujeres.

Con estas obras es imprescindible mencionar a Claude Cahun, la artista andrógina por excelencia del siglo XX. Ella investiga sobre el rol que adopta nuestra vestimenta y nuestros comportamientos. Al igual que Abramović y Ulay, juega con la confusión de géneros, provocando al espectador para que reflexione sobre ello. Por otra parte, hemos de citar a Duchamp, el cual también se travestía, creándose una imagen muy distinta a la suya para que esta fuera completamente nueva. Asimismo, Rose Sélavy adoptaba una identidad diferente a la que tenía, a comparación de Cahun que solo era una persona con dos identidades (Torrent Esclapés, 2001: 81-82). Esta situación también nos recuerda al dúo Cabello/Carceller, el cual realizó *Autoretrato como fuente* en el año 2001, una obra en la que se sitúan dos personas en un baño público orinando. Ellas también juegan con la confusión

del espectador al no mostrar con claridad sus géneros. A su vez, Lynda Benglis también retrata explícitamente esta temática, en sus fotografías muestra distintos roles de género, ridiculizando la necesidad de tener que definir su género y su sexualidad (Tena Beltrán, 2009: 87; War, 2006: 142).

Tracey Warr describe muy acertadamente estas nuevas variedades de género: «En el siglo XX el cuerpo está experimentando continuos retos y transformaciones liberadoras» (War, 2006: 14). Esto se debe, a que sufrimos cambios continuos, que se alejan de un Yo hermenéutico y esencialista.

Como podemos comprobar, tanto Marina Abramović como Ulay estaban concienciados sobre temas de género, orientación sexual e identidad.

Abramović, al igual que en las performances anteriores, hace hincapié en la importancia de la reflexión sobre nuestra identidad, para que seamos nosotros quienes la formemos, libre de construcciones sociales. Obras como estas satirizan los roles de género, ya que los cuerpos de ambos artistas consiguen ser objetivos y neutros, sin género, libres de estereotipos. Pero lo más importante de todo ello, es la libertad. La performance es un medio que te permite abandonar tu Ego para conocer mejor la realidad y de esta forma, escapar de la imposición de los valores hegemónicos occidentales, como declara la artista: «Cuando me hiero delante del público no me importa, puedo hacer prácticamente de todo, no existen más obstáculos y tengo la sensación de la libertad total» (Ballester, 2012a: 41).

Porque nuestra verdadera libertad, solo podemos alcanzarla cuando conseguimos eliminar todos esos obstáculos, en referencia a los estereotipos, prejuicios, cánones de belleza y roles de género. Consecuentemente, podremos dejar de ser autómatas para convertirnos en personas.

### **3.2.5- Rhythm 10 y Eight lessons on emptiness with end**

«El arma es símbolo de poder y marca la jerarquía entre la víctima y el verdugo. El arma nos vende además una cuestionable igualdad frente al agresor si contamos con ella»

Lidón Sancho Ribés, 2017.

Antes de exponer la siguiente obra, *Rhythm 10*, he de matizar que el objetivo principal de la artista sobre esta performance no se sitúa en la línea de género, que sin embargo nosotras vamos a aportar.

Esta decisión se debe a que esta obra forma parte de una nueva visión en el arte de la mujer junto a las armas, por lo tanto, la incluimos dentro de esta categoría moderna que rompe con los roles tradicionales. En cambio, el fin de la segunda obra que vamos a analizar, *Eight lessons on emptiness with end*, sí que se adapta a esta nueva mirada hacia la mujer armada.

*Rhythm 10* fue su primera performance, la realizó en el año 1973. En ella podemos observar como la artista recrea el juego ruso del cuchillo. Primero abría los dedos de su mano y seguidamente clavaba el cuchillo entre ellos, lo hacía cada vez más rápido y no paraba hasta que fallaba. En total usó veinte cuchillos, ya que cada vez que se equivocaba utilizaba otro nuevo. Mientras, de fondo, puso un audio en el que narraba la historia de su tío-abuelo, el patriarca (Jade Kerste, 2015: 18-20).

El mensaje oficial que quería transmitir Abramović era que había que aprender de los errores del pasado, para no volver a cometerlos. Ballester define la obra como: «Una acción violenta, difícil y revolucionaria» (Ballester, 2012a: 43).

Esta performance se considera extrema por el dolor que supone para la artista, pero, sobre todo, por el gran impacto que causa al espectador. El dolor corporal para desafiar los límites del artista fue muy común en los 70. Experimentar con el cuerpo permitía que abandonasen el miedo por unos segundos y que poco a poco lo fueran eliminando de sus vidas, de forma terapéutica.

Respecto a la perspectiva de género que nosotras vamos a aportar, más allá del dolor, en esta obra se refleja el simbolismo que tiene el arma en posesión de una mujer. Hay que tener en cuenta la simbología de las armas, estas estuvieron ligadas durante décadas con los trabajos humanos, que eran el reflejo de los roles patriarcales. Por ejemplo, un cuchillo en la guerra mata y eran los hombres quienes iban a la guerra, pero un cuchillo en la cocina corta comida y eran las mujeres quienes se quedaban en el ámbito privado. Este simbolismo de las armas está arraigado a antiguas tradiciones que aún perduran en nuestro subconsciente cuando visualizamos escenas como estas.

Por lo tanto, la novedad se encuentra en la nueva simbología de la mujer armada, con otros fines fuera del ámbito doméstico. Una de las primeras representaciones artísticas de la mujer con un arma, en relación con la violencia, fue *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix. Con el paso del tiempo, algunas artistas posteriores vieron en este nuevo método una oportunidad para eliminar los estereotipos causados por los roles de género. Consecuentemente, muchas mujeres empoderaron su figura mediante el desnudo y la portación de un arma, aceptando su cuerpo tal como era, sin cánones, y sosteniendo un instrumento poco convencional en una mujer, el arma.

Ante tal situación, Torrent pregunta: «¿Contra quién se arman las mujeres? Contra el patriarcado, contra los estereotipos, contra las costumbres. Y sobre todo contra la violencia» (Torrent Esclapés, 2017: 103). Por lo tanto, esta nueva recreación de la mujer armada está denunciando la larga perdurabilidad del patriarcado, con sus consecutivos valores tradicionales y su violencia machista.

Aunque este no es el objetivo principal de Marina Abramović, en esta obra refleja el arma en manos

de una mujer, y no en la cocina, sino en una acción violenta, por lo tanto, podemos incluirla en esta nueva categoría que revoluciona los roles tradicionales.

Respecto a la segunda performance que vamos a comentar, *Eight lessons on emptiness with end*, Marina Abramović reúne a niñas y niños en Laos para que representen escenas cotidianas de la guerra, como ejecuciones. Podemos observar cómo siete niñas vestidas de militar, que sostienen una metralleta en los brazos, descansan en una cama infantil de color rosa. Abramović muestra un contraste muy intenso a través de la unión de la inocencia con la violencia. Al final del vídeo la artista informa de que actualmente hay entre 2000 y 3000 niños soldados que combaten por el estado. Por lo tanto, esta obra nos conmueve porque hace alusión a una situación real (Torrent Esclapés, 2017: 108-110).

Además, representa explícitamente la violencia armada por parte del género femenino, pero esta vez son niñas, por lo que se suma la edad al género, causando un mayor impacto sobre los espectadores.

A continuación, vamos a exponer cuatro ejemplos más respecto a las mujeres que empoderaron su figura gracias a este uso del arma. La primera es Valie Export, que en su famosa obra *Genital Panic* «anunciaba, con esta acción, una liberación de sus propios miedos, y ese empoderamiento» (Torrent Esclapés, 2017: 104).

La siguiente es Hannah Wilke, por su performance *So Help Me Hannah* del año 1978, en la cual estuvo varios días sin salir de un cuarto al lado de un arma. A su vez, Regina Galindo ejecuta una obra donde dispara a una diana con forma de hombre. Lo curioso es que ella no está siendo la agresora sino la víctima que se defiende del agresor, así mostraba la importancia de autodefenderse ante la violencia de género. E, indudablemente, Shirin Neshat también entra dentro de esta categoría, por sus fotografías de mujeres con pistolas y escopetas. Ella defiende el empoderamiento de las mujeres frente a la política de su país (Torrent Esclapés, 2017: 100-106).

Para finalizar este subapartado, hemos de matizar que con estas obras la performer está rompiendo con el simbolismo tradicional de las armas en el arte, contribuyendo a la eliminación de los estereotipos causados por los roles de género. Por este motivo, tiene un gran valor observar cómo la artista, apartada del feminismo por las fuentes académicas, destruye esa normativa patriarcal y utiliza las armas, en ambas ocasiones, en forma de violencia y crítica. En definitiva, las performances expuestas ofrecen una nueva perspectiva de género que directa o indirectamente contribuyen a la causa feminista.

### 3.2.6- Woman with skull

«Es impactante, podría referirse al duelo de las mujeres tras la guerra»

Jarque, 2007.

Para terminar este tercer y último apartado del trabajo, vamos a aludir someramente a *Woman with skull*. No es una obra, sino una parte que se ha incluido en los créditos finales de la performance *Balkan Erotic Epic*. La hemos desligado de su respectiva obra ya que tiene un mensaje muy distinto.

En ella podemos visualizar como Marina Abramović, con el cabello delante del rostro, sostiene una calavera mientras se da golpes con ella en la barriga, recreando los movimientos del acto sexual. El objetivo de esta obra, según Fietta Jarque, es representar el papel de las mujeres en la guerra, es decir, dar a conocer una perspectiva de género ante los conflictos bélicos, que apenas se ha visualizado en la historia (Jarque, 2007: 7). El pelo en el rostro representa a una persona anónima, sin identidad, con ello busca reflejar no solo a una, sino a todas las mujeres que han vivido tal situación. Aparte, el movimiento que recrea con la calavera muestra la impotencia de no saber gestionar las emociones ante la muerte de su ser amado.

Con ello rememoramos a la célebre artista Kate Kollowitz, que incluye esta perspectiva de género en sus cuadros de la Nueva Objetividad. Gracias a la técnica del carboncillo refleja a la perfección la desesperación de estas mujeres en el periodo de entre guerras de Alemania, como sus obras *Woman with Dead Child*, *The Mothers* o *The Survivors*, entre otras.

Finalmente, Marina Abramović vuelve a ser consciente de la perspectiva de género. Es de suma importancia tener en cuenta la situación de las mujeres en un periodo tan catastrófico como la guerra, ya que los protagonistas en este ámbito siempre fueron los hombres y las vivencias de ellas se quedaron apartadas en la historiografía. Por este motivo, elogiamos a la performer por reivindicar en esta obra la importancia de estas mujeres silenciadas.

### 3.3- El último escalón: El empoderamiento de Marina Abramović

Como hemos podido comprobar, en muchas obras de Marina Abramović ha manifestado, directa o indirectamente, la necesidad de evitar el sometimiento a los roles de género al igual que a los cánones de belleza. La libertad de pensamiento es el mayor remedio para evitar estas imposiciones, invocando a una vida justa e igualitaria para todos. A continuación, en este breve y último apartado vamos a explicar el empoderamiento de la artista y la visibilización de su arte.

Abramović ha revolucionado los valores tradicionales en sus performances y ha generado una nueva imagen de la mujer que se aleja completamente de los estereotipos patriarcales. El carácter y el trabajo de la artista ha atraído masivamente a las personas incluso ha impulsado a que autoras como Irene Ballester tengan en cuenta el mensaje feminista de sus obras.

A continuación vamos a argüir una de las causas de su empoderamiento. Cuando se expande información feminista por parte de los medios de comunicación se da una situación bastante comprometida, por la controversia que se genera. Por una parte, esta visibilización tiene efectos positivos, pues el discurso feminista ha conseguido numerosas peticiones y ha hecho que muchas personas adquieran una nueva conciencia de género. El problema surge cuando hay malinterpretaciones y se acaba generando un gran rechazo hacia el feminismo (Preciado, 2007: 1-3).

Ante tal situación, las obras de Marina Abramović son capaces de suscitar a un pensamiento de igualdad de género y de deconstrucción de estereotipos patriarcales tanto para las personas que se abren ante esta nueva visión como para las que la rechazan. Esto se debe a que la performer no trata la temática feminista de forma directa, facilitando a que esta parte de la sociedad amplíe su perspectiva ante el género y las identidades. Por lo tanto, las obras de la artista serbia contribuyen a la causa feminista más de lo que se le ha tenido en cuenta, al ser más atrayente para ambos bandos.

Gracias a esta doble atracción, Abramović ha tenido más facilidades para empoderar su figura, por ejemplo, hoy en día podemos observarla en las pantallas de los altos edificios de Nueva York, donde encontramos un gift de la artista en la performance *Thomas Lips*.

Otro motivo de su empoderamiento se debe al *body art* tan particular que practica, su cuerpo se ha convertido en una herramienta de transformación, el dolor que adquiere es un vehículo que conduce hacia la interpretación, no hacia la pasividad: «La herida era la única herramienta de comunicación con los espectadores y las espectadoras y la única vía posible para rebelarse contra la violencia de la que habían sido víctimas» (Ballester, 2012b: 16). De este modo, su cuerpo activo es el que reivindica sus ideas, representando lo irrepresentable. Los espectadores pueden entender su mensaje a través de la lectura de su cuerpo.

Ella comenta esta evolución en el documental *The Artist is Present*, declarando la impotencia que ha sentido durante muchos años al no ser reconocida y su gratitud al poder ser, por fin, una artista muy respetada en el ámbito de la performance y enseñanza. Ella nunca imaginó que acabaría exponiendo en el MoMa, el mayor museo de arte contemporáneo de Estados Unidos, pero la sociedad ya

reconoce su praxis. Gracias al contacto directo con el público, al uso de su cuerpo y a su transparencia, hoy en día se ha convertido en una de las performers más conocidas a nivel mundial.

En una entrevista le preguntan cómo se siente al ser una artista tan reconocida, y ella plantea otra pregunta para responderla: «¿Cómo podemos convertirnos en parte de la cultura de masas sin ser víctimas, sino vencedoras?» (L'Uomo Vogue, 2013). Pues, para ella el quid está en utilizar bien la conciencia cuando das una imagen al público. La transparencia, en el caso de la performer, sería la vencedora para acercarse a las personas y la causa también es muy importante, ya que ella refleja su inconformismo ante la hegemonía occidental. Abramović no busca la fama sino la libertad e igualdad para todas las personas, de cualquier género, país, y con cualquier condición sexual o social.

### 3.4- Recapitulación

Recapitulemos brevemente sobre esta tercera parte del trabajo. Hemos comenzado con una introducción que explica cómo el arte ha evolucionado hasta llegar a formas de expresión transgresoras y revolucionarias, como la performance extrema feminista.

Después, hemos iniciado el primer apartado examinando una frase que dijo la artista sobre el feminismo, con el objetivo de evitar cualquier clase de juicio previo que después nos vaya a condicionar sobre su obra. Más tarde, en el segundo apartado hemos seleccionado nueve performances, las hemos explicado y analizado desde una perspectiva de género.

La primera, *The art must be beautiful*, trata la temática del canon de belleza femenina, la obra es una sátira hacia el pensamiento hegemónico occidental. A través de artículos feministas hemos reflexionado sobre cómo el arte predominante, entre otros medios, ha sido capaz de condicionar a tantas personas sobre la belleza de las mujeres y del propio arte.

La segunda, *Freeing the voice*, trata el tema de la histeria femenina desde una forma satírica. Para ello, hemos dado a conocer el recopilatorio de explicaciones y posibles soluciones ante este problema vinculado a las mujeres, hasta que descubrieron que los hombres también podían padecerla. Y sobre todo, las graves consecuencias que perjudicaron a una cantidad notable de mujeres en el pasado, y los estereotipos que han perdurado hasta hoy en día sobre la mujer histérica.

Respecto a la tercera y cuarta obra, *Imponderabilia* y *Balkan Erotic Epic*, son dos performances que tratan la materia de la cosificación del cuerpo desde visiones diferentes. En ambas obras se da una relación de igualdad entre el hombre y la mujer, al igual que la misma consideración respecto a la

objetualización de sus cuerpos. Abandonando una previa perspectiva negativa o positiva frente a la cosificación, el mensaje más importante de este apartado ha sido la libertad de decisión ante nuestros cuerpos, con o sin cosificación.

Las consecutivas obras, *Foto-Tot* y *sHe*, siguen la base de las performances comentadas, rompiendo con el cánón de belleza y los roles arraigados a los géneros. A diferencia de las anteriores, estas se adentran en la teoría queer, jugando con el género de los artistas, mostrándolo como una construcción social. En resumen, transgreden los géneros binarios para que el público reflexione sobre su identidad.

En cambio, *Rhythm 10* y *Eight lessons on emptiness with end* tienen una temática muy distinta respecto a las anteriores. Damos a conocer una nueva perspectiva de la mujer armada en el arte, para ello, hemos comentado la simbología de las armas y los roles de género anclados a las representaciones artísticas.

Para terminar el segundo apartado, también hemos escogido una obra con un fin muy distinto respecto a las anteriores, esta es *Woman with skull*. En ella la artista muestra la perspectiva que tuvo la mujer en la guerra, que ha sido mayormente apartada, por la frecuente centralización en el hombre protagonista de la historia.

Por último, en el tercer apartado, hemos observado la evolución a nivel social y artístico de Marina Abramović, los motivos de su empoderamiento junto a las causas de esta transformación.



## CONCLUSIONES

Antes de señalar las principales conclusiones a las que hemos llegado tras la realización de este Trabajo Fin de Grado, me gustaría subrayar que, al enfrentarme por primera vez a la obra de Marina Abramović, me desconcertaron los métodos artísticos que empleaba para manifestar sus ideas. Pero, tras ahondar en la vida y el trabajo de la artista, ahora no solo percibo a la performer desde una perspectiva distinta, sino que he descubierto una vertiente creativa totalmente reivindicativa y revolucionaria. No obstante, lo que realmente he aprendido con este estudio es a comprender los significados más profundos de las performances de la artista, germinados en la perspectiva de género que hemos aportado.

Actualmente, Abramović es una artista muy respetada, pues, a pesar del poco reconocimiento que, en general, tiene la performance, ha sabido destacar en ella y ayudar a posicionarla en el panorama internacional. Además de haber influido en su desarrollo estético, ha contribuido a su mayor conocimiento por parte del público, al que induce a reflexionar sobre su propia identidad. De este modo, ella está propulsando la autoterapia en los espectadores, yendo más allá de lo que esperamos de una obra artística.

Como ha podido percibir el lector o lectora, este trabajo ha pivotado sobre varios puntos: en la primera parte, nos hemos introducido en el origen de la performance, la hemos vinculado con el movimiento feminista, y hablado de su escaso reconocimiento en el ámbito artístico. En la segunda, se ha abordado la biografía de Abramović, reflexionado sobre el cuestionamiento que produce su figura y presentado uno de sus grandes logros, el MAI. Ya en la tercera parte, hemos analizado nueve de sus performances desde una perspectiva de género.

Lo expuesto a lo largo de este estudio me ha permitido llegar a una serie de conclusiones. Principalmente, que la artista, a través de las performances que podemos vincular a cuestiones de género, ha logrado transmitir un claro mensaje sobre estos debates, así como sobre la consecuente cuestión de las identidades. La libertad engendrada por la autocrítica y el conocimiento es idónea para obtener una profunda reflexión sobre estas identidades, que continuamente se convierten en motivo de reflexión para la performer.

Junto con esta primera y principal conclusión, podemos señalar otras vinculadas con la propia performance en su vertiente extrema. Especialmente, podemos afirmar que este tipo de acción artística es rechazada por un amplio número de personas, incluso por aquellas más directamente vinculadas con la investigación y/o praxis del arte. Pero del mismo modo que podemos subrayar

este aspecto, también es notable la responsabilidad de quienes las llevan a cabo, pues saben de los riesgos que conllevan, principalmente riesgos consigo mismos. Hemos de añadir que estas acciones extremas y dolorosas, capaces de conducir tanto a los espectadores como a los artistas hacia una reflexión sobre ellos mismos, funcionan o al menos quieren y pueden hacerlo, como terapia. El dolor –podemos concluir– puede funcionar como vía terapéutica.

El rechazo que suscitan tales performances es paralelo, para sus practicantes, a la necesidad de una transformación social, revolucionaria y pragmática. Es menester ampliar el sentido de la tolerancia y de la autocrítica para huir de los cánones establecidos, no solo los más tópicos de la belleza sino los referentes al arte en general, a los comportamientos e incluso a las identidades. En el caso que nos ocupa, la artista pone en valor la necesidad de eliminar el miedo para llevar a la práctica las ideas, renunciando al automatismo de la mente. Cabe señalar, en relación con el sentido antedicho, que algunos resultados de las performances de Marina Abramović tienen un gran valor como experimentos sociales. Gracias a lo visto, conocemos una nueva función de esta vertiente artística.

En este trabajo hemos aprendido la importancia, como indica la teoría *queer*, de tener la capacidad para deconstruir nuestros pensamientos y comportamientos para observarlos desde fuera, desde una mirada objetiva, sin estar influenciada por las construcciones sociales que nos ha implantado la vida. Por lo tanto, una nueva conclusión obtenida, es que las performances de Marina Abramović nos incitan a poner en tela de juicio cualquier conocimiento, para que seamos capaces de hacer uso de lo relativo. El trabajo se ha encargado de recordarnos, como alumnas del grado de Historia y Patrimonio, la necesidad de tener capacidad crítica antes de trabajar como historiadoras. De esta forma, evitaremos escribir crónicas interesadas, es decir, hechos interpretados desde un punto de vista subjetivo, compuesto por estereotipos y creencias diversas.

Al llegar a este punto de la conclusión, vamos a explicar por qué es importante nuestro estudio a nivel práctico, es decir, qué puede aportar. En primer lugar, y respecto al contexto en el que habitamos, hay que tener en cuenta que seguimos en una sociedad donde existen los micromachismos, los roles de género, las discriminaciones ante las personas con géneros no binarios o con orientaciones sexuales fuera de la heterosexualidad; y, yendo más allá, siguen muy presentes en el día a día tanto maltratos de género como feminicidios.

Aunque la violencia existe, sin embargo, en la vida real, hay quien se amedrenta ante la performance extrema feminista al ver en ella la exhibición del dolor, el sufrimiento, la sangre y la angustia. Pero estos métodos extremos no representan ni una mínima parte de toda la violencia

machista que hay en la actualidad. A mi juicio, son un acto voluntario y reivindicativo; cada artista es responsable de lo que hace y de porqué lo hace. Ante las injusticias comentadas, los y las performers de lo extremo adoptan un papel muy importante al vivir las ideas que expresan y al sufrir en sus propios cuerpos el dolor que denuncian. La categoría estética de lo grotesco, en estos casos, representa a la perfección las situaciones sociales abominables.

En este sentido, podemos concluir que obras del tipo como las que hemos analizado en nuestro trabajo, pueden aportar a la sociedad valores, por ejemplo, el de la tolerancia. El aprendizaje sobre la performance desde un punto de vista positivo ante su dimensión extrema, ayudan a ser más tolerantes (desde el momento en que contribuyen a anular prejuicios), a la par que fomentan la ampliación de nuestros gustos artísticos.

Otro valor añadido es el de género, es decir, la importancia de saber emplear una perspectiva de género ante las circunstancias que nos rodean, pues, como acabamos de señalar, aún hay demasiadas injusticias causadas por las construcciones sociales que tienen que desaparecer.

Para finalizar, me gustaría informar sobre hipotéticas futuras líneas de investigación que podrían seguirse en relación a este trabajo. Desde mi punto de vista, creo que podría ampliarse en sí el análisis de las performances de Abramović desde una perspectiva de género. Además, sería interesante investigar sobre los resultados de obras específicas, puesto que sirven como experimentos sociales. Otra futura línea de investigación podría ser el estudio sobre los diversos métodos artísticos con los que trata la cosificación del cuerpo.

Desde una dimensión práctica, como señalé en mi anterior Trabajo Fin de Grado, sería muy factible la creación de una enciclopedia de la performance, que recopilase a todos y todas las performers y los dividiese en función de su especialidad en esta vertiente. Por último, también sería de gran interés la construcción de un centro similar al MAI en España, que nos aporte un programa con actividades que ofrezcan la oportunidad de aprender a desafiar nuestros límites mentales y físicos.

«La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real.  
Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales»

Gina Pane.

## BIBLIOGRAFÍA

AKERS, MATTHEW y JEFF DUPRE (2012): «Marina Abramović: The Artist is Present», Estados Unidos, Show Of Force / AVRO Television / Dakota Group, disponible en <https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/marina-abramovic-la-artista-esta-presente>, Fecha de consulta, 12-08-2018.

BALLESTER, IRENE (2012 a): *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Ediciones Trea, Asturias.

— (2012 b): «Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo», *Mujeres, creación y dolor, Dossiers Feministes*, número 16, Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

BERZAL CRUZ, PABLO (2016): «Articulando cuerpo, cosmovisión y Arquitectura», *Fundación Arquía*, 1(1).

BURIN, MABEL (1996): «Género y Psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables», *Espacios Temáticos: Psicoanálisis, estudios feministas y género*.

BUTLER, JUDITH (1990): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós Ibérica S.A, Barcelona.

CAMBRIDGE DITIONARI (2018a): *Happening*, disponible en <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/happening>, Fecha de consulta, 24-12-2017.

CAMBRIDGE DITIONARI (2018b): *Performance*, disponible en <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/esencial-ingles-britanico/performance>, Fecha de consulta, 02-11-2017.

CAZADEBUNKERS (2016): «El satanismo de las élites pedófilas y de sus artistas diabólicos», disponible en <https://cazadebunkers.wordpress.com/2016/11/17/el-satanismo-de-las-elites-pedofilas-y-de-sus-artistas-diabolicos/>, Fecha de consulta, 05-10-2018.

CENTRE POMPIDOU (s.f): «Action Autoportrait(s): mise en condition/contraction/rejet», disponible en <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c7LdMn/rez6EGb>, Fecha de consulta, 02-10-2018.

DEL FIOL, MARCO y GUSTAVO ALMEIDA (2016): «The Space in Between: Marina Abramović and Brazil», Casa Redonda Produções Culturais, Brasil, disponible en <https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/marina-abramovic-el-espacio-entremedio>, Fecha de consulta, 06-01-2018.

ECHEVERRÍA, PRISCILLA (2015): *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo* [Tesis Doctoral], Departamento de Historia y Teoría del arte, Madrid.

EDWARDS, LIVI (2016): «Super T Art- Coverband[Performance Hannah Wilke]», disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=drRqx\\_ufQE](https://www.youtube.com/watch?v=drRqx_ufQE), Fecha de consulta, 22-08-2018.

FINEARTMULTIPLE (s.f): «Carolee Schneemann, Interior Scroll», disponible en <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>, Fecha de

consulta, 05-09-2018.

GAIL, LISA Y MARGO N. CRAWFORD (2006): «The Art of Transformation: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements», *New Thoughts on the Black Arts Movement* (ed.), número 13.

GOLDBERG, ROSELEE (1996): *Performance art*, Ediciones Destino, Barcelona.

GÓMEZ ARCOS, JOSÉ RICARDO (2005): «Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, 117-134.

GONZÁLEZ VARGAS, EVA (2018): *La moraleja intercultural de Marina Abramović* [Tesis de Grado], Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.

IMPONDERABILIA (1977), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hnV89ZaXomg>, Fecha de consulta, 04-08-2018.

J. REVUELTA, ANA (2015): «Ulay, entre él y ella», Instituto de Formació Contínua-IL3, Universidad de Barcelona, disponible en <https://exit-express.com/ulay-entre-el-y-ella/>, Fecha de consulta, 25-09-2018.

JADE KERSTE, NAAM (2015): *Pure presence Marina Abramović en haar performancekunst als therapie* [Tesis de Maestría], Radboud Universiteit Nijmegen, Neerland.

JARQUE, FIETTA (2007): «Me interesa el aspecto espiritual del sexo», *Reportaje después del feminismo, mujeres en los márgenes*, Babelia, El País.

JOHNSONS, ANTONY (2011): «Marina Abramović Freeing the voice», disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pBVzJI6m72A>, Fecha de consulta, 15-08-2018.

LÓPEZ, MERCEDES (2006): «Transmisión a la edad media de la ciencia médica clásica», en *Historiografía y Tradición* (ed.): *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía*, Universidad de Murcia, Murcia, 899-913.

L'UOMO VOGUE (2013): «James Franco & Marina Abramović», disponible en <http://www.vogue.it/en/uomo-vogue/cover-story/2013/09/cover-james-franco-e-marina-abramovic>, Fecha de consulta, 20-09-2018.

MACABA (s.f): «Martha Rosler», disponible en <https://www.macba.cat/es/martha-rosler>, Fecha de consulta, 08-08-2018.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE (2014): «Marina Abramović on Rhythm 0 (1974)», disponible en <https://vimeo.com/71952791>, Fecha de consulta, 12-11-2017.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE (2016): «NEON + MAI | Reperformance of Marina Abramovic's "Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful"», disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jBSffE4cqXw>, Fecha de consulta, 01-10-2018.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE (2018): «As One, NEON+MAI», disponible en <https://mai.art/asone/>, Fecha de consulta, 29-07-2018.

MCÉVILLEY, THOMAS (2010): *Art, Love, Friendship; Marina Abramović and Ulay, Together &*

*Apart*, McPherson and Company, New York.

MONTIJANO CAÑELLAS, MARC (2015): *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis* [Tesis Doctoral], Universitas Malacitanas, Málaga.

MUJERES PINTORAS (2012): «Emily Mary Osborn», disponible en <http://mujerespintoras.blogspot.com/2012/03/emily-mary-osborn-1834-despues-de-1893.html>, Fecha de consulta, 10-07-2018.

OCAÑA, ENRIQUE (1997): *Sobre el dolor*, ed. Pre-Textos, Valencia.

PRECIADO, BEATRIZ (2007): «Mujeres en los márgenes», *Reportaje después del feminismo*, Babelia.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017): *Performance*, disponible en <http://etimologias.dechile.net/?performance>, Fecha de consulta, 05-03-2018.

REVERTER, SONIA (2003): «El poder del cos», *Àmbits de política i societat*, número 28, vol. 1, Castellón de la Plana.

SANCHO RIBÉS, LIDÓN (2009): «Desde el acantilado. El mensaje inquietante de Julia Galán», *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, Universidad de Valencia, número 1, cbn.

SANCHO RIBÉS, LIDÓN (2017): *Regina José Galindo: la performance como arma*, ARS, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

SANGUINO, JULIETA (2017): «Como preparar un ritual satánico según Marina Abramović», disponible en <https://culturacolectiva.com/arte/spirit-cooking-con-marina-abramovic/>, Fecha de consulta, 05-10-2018.

STOKIC, JOVANA (2008): *Marina Abramović habla con Jovana Stokic*, Edición La Fábrica y Fundación Telefónica, Castellón de la Plana.

TATE (s.f): «Raoul Hausmann: The Art Critic», disponible en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>, Fecha de consulta, 10-08-2018.

TENA BELTRÁN, SILVIA (2009): «Corpus Delicti: Discursos artísticos en torno al cuerpo, la sexualidad, la violencia, la enfermedad y la muerte», *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, Universidad de Valencia, número 1, cbn, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

THE MUSEUM OF MODERN ART (s.f): «Shigeko Kubota Perpetual Fluxfest», disponible en <https://www.moma.org/collection/works/126778>, Fecha de consulta, 15-09-2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART (2007): «The Feminist Future: Marina Abramović», disponible en <https://www.moma.org/multimedia/video/16/166>, Fecha de consulta, 15-09-2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART (2010a): «Marina Abramović: What is Performance Art?», disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY&index=3&list=PLfYVzk0sNiGExYxZVS0c-XXZJwl\\_hdHid](https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY&index=3&list=PLfYVzk0sNiGExYxZVS0c-XXZJwl_hdHid), Fecha de consulta, 07-09-2018.

— (2010b): «Marina Abramović: Documenting performance», disponible en [https://www.youtube.com/watch?list=PLfYVzk0sNiGExYxZVS0c-XXZJwl\\_hdHid&time\\_continue=99&v=6Rp\\_av9kLPM](https://www.youtube.com/watch?list=PLfYVzk0sNiGExYxZVS0c-XXZJwl_hdHid&time_continue=99&v=6Rp_av9kLPM), Fecha de consulta, 02-09-2018.

— (2010c): «Marina Abramović: Performance vs. Acting: Marina Abramović, Klaus Biesenbach and James Franco at MoMA», disponible en [https://www.youtube.com/watch?list=PLfYVzk0sNiGExYxZVS0c-XXZJwl\\_hdHid&time\\_continue=231&v=BYSE5ZUsRg](https://www.youtube.com/watch?list=PLfYVzk0sNiGExYxZVS0c-XXZJwl_hdHid&time_continue=231&v=BYSE5ZUsRg), Fecha de consulta, 20-09-2018.

TORRENT ESCLAPÉS, ROSALÍA (2001): «Tensiones, cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Violencia contra las mujeres: Una mirada a través de la imagen y la palabra*, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la mujer.

TORRENT ESCLAPÉS, ROSALÍA (2017): «Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas?», *Asparkia*, vol. 31, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

WAR, TRACEY (2010): *The Artist Body*, Phaidon, Nueva York.

WOOLF, VIRGINIA (1929): *Una habitación propia*, ed. Seix Barral, Barcelona.

## Material gráfico

Ilustración 1: The Art Must be Beautiful, disponible en [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/06/listening-to-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/06/listening-to-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful/), consultado el 23-08-2018.

Ilustración 2: Freeing the voice, disponible en <https://www.moma.org/collection/works/126446>, consultado el 27-08-2018.

Ilustración 3: Imponderabilia, disponible en [delir-arte.blogspot.com](http://delir-arte.blogspot.com), consultado el 27-07-2018.

Ilustración 4: sHe, disponible en <https://www.artsy.net/artwork/ulay-she>, consultado el 09-07-2018.

Ilustración 5: Rhythm 10, disponible en [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/), consultado el 09-07-2018.

Ilustración 6: Balkan Erotic Epic, disponible en *Marina Abramović habla con Jovana Stokic*, consultado el 12-08-2018.

Ilustración 7: 8 Lessons on emptiness with a happy end, disponible en <https://cca.org.il/en/marina-abramovic-%E2%80%93-8-lessons-on-emptiness-with-a-happy-end-2/>, consultado el 10-08-2018.

## ANEXOS



Performance: The Art Must be Beautiful

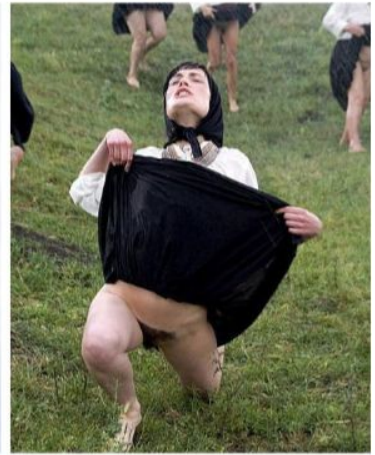




Performance: Freeing the voice



Performance: Imponderabilia



Performance: Balkan Erotic Epic



DEZEMBER '75

ULAY

Sesión fotográfica: sHe



Performance: Rhythm 10





Performance: Eight lessons on emptiness with end